

The Anthropology of Music

音乐人类学

Alan. P. Merriam

〔美〕艾伦·帕·梅里亚姆/著

穆　谦/译　陈铭道/校

人民音乐出版社

外国音乐学术经典译著文库

音乐人类学

〔美〕艾伦·帕·梅里亚姆／著
穆　谦／译　陈铭道／校

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

音乐人类学／（美）梅里亚姆著；穆谦译．—北京：人民音乐出版社，2010.4
（外国音乐学术经典译著文库）
ISBN 978-7-103-03406-4

Ⅰ.音… Ⅱ.①梅… ②穆… Ⅲ.音乐学：文化人类学－研究 Ⅳ.J60.05

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第027766号

责任编辑：苏兰生
责任校对：张　琛

著作权合同登记
图字：01-2002-5177号

The Anthropology

本书经美国西北大学出版社授权独家出版

人民音乐出版社出版发行
（北京市东城区朝阳门内大街甲55号　邮政编码：100010）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail:rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
787×1092毫米　特16开　23.25印张
2010年4月北京第1版　2010年4月北京第1次印刷
印数：1－3，000册　定价：62.00元

版权所有　翻版必究
凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：（010）58110591
网上售书电话：（010）58110650或（010）58110654
如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：（010）58110533

前　言

本书来源于我十五年间的思考以及同文化人类学和民族音乐学领域里的同事和学者们的探讨。文化人类学和民族音乐学这两个学科之间的分界线常常并不清晰，或许本该如此。关于人类学并没有什么需要解释的，因为它的内容相当清晰，目标也至少界定适度。然而，民族音乐学的情况却并非如此。在过去的十年里，民族音乐学经历了显著的发展。在此期间，许多年轻的学者，特别是美国的年轻学者，对民族音乐学进行了崭新而深入的检验。其结果是，他们的探讨常常模糊了一些既有的界定这个领域的简单概念。关于这个学科的起点和终点，它的目的，它要研究什么样的材料或者怎样研究这些材料，我们再也无法轻而易举地说清楚。然而，有一个观点又清晰地出现了，那就是对于民族音乐学可以从两个方向进行研究：人类学的方向和音乐学的方向。既然有这两种可能性，那么同样很明显，因为我们都是人，所以研究民族音乐学的人类学家往往强调人类学的视角，而音乐学家则往往强调音乐学的视角。然而双方都同意，他们最理想的终极目标是这两种方法的融合，并在实际中对它进行修正。

当我们转向民族音乐学文献的时候，我们会很快发现这个理想还没有实现，因为大量的书籍、文章和专论都只关注于音乐研究，我们经

常把音乐当做一件独立的事物，而不提及它所赖以产生的文化母体。民族音乐学的工作主要集中在音乐的声音和构造上，从而强调了音乐学的成分而在很大程度上忽视了人类学的成分。当然，这是一个程度的问题，而不涉及一种方法对另一种方法的绝对优势，但其结果是，民族音乐学的人类学方面发展相对滞后，而且最重要的是，没有像音乐学方面那样得到清楚的理解。无论民族音乐学家觉得他的分析工具如何具有试验性，事实上音乐学的技巧已经被用于研究世界上数量惊人的各种音乐，并取得了重要的成果，虽然肯定不是最终的成果；关于与音乐相关的人类行为和思维能力的问题却很少被提出。

于是，可能有很多原因使得音乐学家对于人类学的研究方法是什么以及它能带来什么样的理论和资料感到不解，其中有些原因甚至他自己也不知道。同时，非民族音乐学家的人类学家常常被大量的技术性文献所迷惑，这些文献在他的知识领域之外，同时也过于经常地被认为在他的兴趣之外。

有一种音乐的人类学研究，而且它在音乐学家和人类学家双方的掌握之内。对于前者，它提供了一个所有音乐赖以产生的基线，以及一个最终理解这些声音及其产生过程的框架。对于后者，它有助于进一步理解人类生活的产物和过程，正因为音乐只是人类复杂的习得行为(learned behavior)中的又一个要素。没有人类的思考、表演和创造，音乐就无法存在；我们对声音的理解大大高于我们对它产生的整个过程的理解。

于是，本书尝试着去填补民族音乐学中的这道裂缝；为研究作为人类行为的音乐提供一个理论框架；阐明源自人类学，有助于音乐学的种种研究方法，并且在行为研究这个广博的题目内思考以增加我们两方面的知识。所以本书既不是对民族音乐学的一次全面概述，也不是对融合本领域这两种研究方法的最终尝试。

在试图提供一种理论和方法论来研究作为人类行为的音乐时，我利用了几种信息。其中有一种包含对创造行为的研究以及同音乐不

相关的材料，也就是对视觉艺术、口头文学以及少量的舞蹈、戏剧和建筑的研究。这是因为研究创造行为的学者有一些共同关心的问题，这些问题的相似性常常引起我的注意。传播分析对于民俗学家和民族音乐学家来说同样重要；研究视觉艺术的学者必须对艺术家的问题给予严肃而详细的关注。最重要的是，我们大家都想理解人类行为的原因，而要获得这种理解我们显然需要一如既往地探索许多相同的问题。我在这方面的感受在很大程度上来自于我与美国学术团体理事会(American Council of Learned Societies)的长期联系，他们从 1948 年到 1950 年为我提供了经费以特别鼓励我从事音乐和人类学的跨学科研究。在过去的几年里，我也有幸和罗伊·西贝尔(Roy Sieber)一起亲密地工作，他对于艺术问题，特别是非洲艺术问题的知识和理解非常渊博。我们过去曾经辩论过，将来也仍然会辩论，但是这种经历丰富了我，我也感谢这些辩论，我相信我们会继续辩论很多年。我也很高兴地承认我与沃伦·L. 阿泽维多(Warren L. d'Azevedo)的讨论，特别是那些关于美学问题的讨论；我试图在本书第十三章解决一些这样的美学问题，那一章的许多观点来自于我们之间的交流。保罗·J. 博安南(Paul J. Bohannan)和艾伦·洛马克斯(Alan Lomax)允许我引用了他们尚未发表的手稿内容，我希望我在引用的时候谨慎适度，并充分理解了他们的观点。

在写作过程中，我利用了广泛的世界区域里许多音乐行为的例子，应该表明的是，我在这样做的时候并不一定暗示了类似现象之间的历史关联，除非特别声明的地方。这些例子的重要性来自于这样一种可能性，即就音乐行为而言，相似的情形下会出现相似的反应。这就是比较方法的目的：提出一些不单为某种文化所独有而对思考人类行为具有更广泛意义的问题。

我选择的例子大部分来自世界上的三个大的地区：撒哈拉沙漠以南的非洲地区，北美洲和大洋洲，它们也是我主要的兴趣和知识所在。我也适当选取了其他地区，并提到了西方文化中的一些音乐现象，特

别是爵士乐现象。读者会经常读到蒙大拿州西部的弗拉塞德(the Flathead)印第安人,以及前比属刚果的卡塞省(Kasai Province)的巴松叶人(the Basongye)。我的民族学和民族音乐学的田野调查主要是在这两个部落中进行的。我也很高兴能在这里感谢那些支持我的机构,没有它们我不可能完成我的工作。关于弗拉塞德印第安人的研究始于1950年,是由蒙大拿州立大学音乐系基金会资助的,而进一步的工作在1958依靠西北大学研究生院的支持而得以实现。在巴松叶人方面,国家科学基金会和比利时美洲教育基金会资助我从1959年到1960年在卢普帕(Lupupa)的巴拉村(Bala village)进行研究,而西北大学的非洲研究项目资助了梅里亚姆夫人的研究。中非科学研究所(l'Institut pour la Recherche Scientifique en Afrique Centrale, IRSAC)和洛瓦尼尔姆大学(l'Université Lovanium)的亲密合作也至关重要。本书手稿的最后打字因印第安纳大学研究生院的研究资助而得以实现。

用前言来感谢妻子似乎成了一种时尚,妻子几乎必然要被刻画成长期忍受痛苦的形象;的确,人们易于因此而猜测,大多数作者的妻子要么过着悲惨的生活,要么她们精明到可圈可点,需要小心翼翼地安抚。但是我坚信,芭芭拉几乎像我一样享受本书的写作,而且无论本书会取得什么成果,我们都会坚定地共同分享。她参与了所有的田野调查,阅读并评论了这部手稿;我感激她所做的这一切以及更多的事情。

本书是献给梅尔维尔·J.赫斯克维茨(Melville J. Herskovits)的,他首先是我的老师,然后是同事,并且一直是我的朋友。我对梅尔维尔的尊敬、钦佩和爱有文字为证;这样说就够了:他对我思想的启迪是我欠他的永远的债,这份债我只能以启迪他人来偿还。如果本书能成为我在这方面的一次努力,那么我就满足了。

艾伦·帕·梅里亚姆

布鲁明顿,印第安纳

1963年10月13日

目　录

前　言 …… Ⅰ

第一篇　民族音乐学 …… 1

第一章　民族音乐学的研究 …… 3
第二章　迈向民族音乐学理论 …… 17
第三章　方法与技巧 …… 38

第二篇　观念与行为 …… 63

第四章　观　念 …… 65
第五章　联觉与交感 …… 88
第六章　身体行为和言语行为 …… 106
第七章　社会行为:音乐家 …… 126
第八章　学　习 …… 149
第九章　作曲的过程 …… 168

第三篇　课题与成果 …… 191

第 十 章　对歌词的研究 …… 193
第十一章　用途与功能 …… 217
第十二章　作为象征行为的音乐 …… 237
第十三章　美学及各种艺术间的相互关系 …… 269
第十四章　音乐与文化史 …… 287
第十五章　音乐与文化动态 …… 314

参考文献 …… 332

译者后记 …… 360

第一篇
民族音乐学

第一章　民族音乐学的研究

今天的民族音乐学是一个着迷于自身的研究领域。虽然它的根大约可以回溯到八十年前，而且它的源头可能更早，不过它的飞速发展只是最近十到十五年间的事情，其动因是一些年轻学者为它带来了理论、方法和应用方面的新概念。结果，人们对民族音乐学的职责有了新的认识，并开始深究它的性质、内容以及目的。

民族音乐学中孕含着自身分化的种子，因为它一直由两个不同的部分构成：音乐学的部分和民族学的部分。或许它的主要任务就在于将这二者以一种独特的方式结合起来，不偏向任何一方，而对二者都予以重视。本领域的这种双重特性表现在它的文献方面，有的学者把音乐的声音构造从本质上当做一个体系，并对其进行技术性的阐述，而有的学者则把音乐视为人类文化的一个功能性的部分以及一个更广大的整体所必需的一部分。

民族音乐学的根通常被追溯到 19 世纪的 80 年代和 90 年代，当时本领域的活动主要在德国和美国开始出现，而民族音乐学的两个侧面几乎马上就显现了出来。一方面，一些学者主要致力于研究音乐的声音，他们倾向于把声音当做孤立物，即按照自身内部规律而运行的系统。在这种研究中又增加了对音乐的终极起源的探索。这种探索

来源于当时的理论思考，主要与古典社会进化论的概念有关。社会进化论的观点在逐步变化，世界性传播的观念开始在英国太阳巨石文化学派(the British heliolithic school)和稍后的奥地利文化历史学派(Austrian *Kulturhistorische Schule*)的观点中出现，而对终极起源的探索还在继续，不过其中增加了另一项同样深入的探索，即以地理界定的区域内的特定起源。

大约在同一时期，另一些学者受到了具有强烈批判进化论学派和传播论学派倾向的美国人类学研究的相当大的影响，开始研究在民族语境中的音乐。相对于乐音的结构要素而言，这些学者更注重研究音乐在文化中的作用以及它在人类更广泛的社会体制和文化体制中的功能。

内特尔(Nettl, 1956:26—39)曾试图划分民族音乐学的德国和美国"学派"，然而这种划分看来并不十分恰当。对于民族音乐学应该更多地从理论、方法、手段和侧重点上而不是从地理位置上去划分学派。早期的德国学者曾在一些跟音乐构造完全无关的问题上做过开创性的研究，而美国也对音乐的声音进行了很多技术性的分析研究。

民族音乐学不仅必然受到了它自身的两个研究角度的影响，而且还受到了历史事件的影响。当民族音乐学和人类学作为学科开始发展时，人类对人类的了解基本上局限于西方文化和一定程度上的远东文化。人类学的出现，至少在部分上是由于研究人类社会和人类行为的西方学者对扩展知识的需要，他们想要扩充资料，集中可供比较的信息，以便了解欧亚古典文明疆界之外的世界。人类学被赋予了关于所谓"原始"人的几乎全部的研究内容，而人类学家则被迫负责研究这些人群的文化的所有方面——工艺和经济、社会和政治、宗教、艺术以及语言。早期的民族音乐学家也认可了扩充资料以供比较的需要，他们开始负责研究世界上所有迄今未被认识的地区的音乐，而重点落在了对非西方世界音乐的研究上。

人类学和民族音乐学之间相互影响，虽然前者对后者的影响更大

一些，这至少在部分上是由于它们的发展时期几乎完全相同。民族音乐学往往与人类学遵循相同的理论思潮，而且确实有证据表明。本学科公认的杰出历史人物埃里克·M.冯·霍恩博斯特尔(Erich M. von Hornbostel)认为，这两个学科之间存在着一种最密切的关系(Hornbostel, 1905)；其他早期学者也持有相同的观点。

由于各个学者的侧重点不同，对于民族音乐学的界定以及它的适当范围的一般性探讨有时相去甚远，甚至南辕北辙。认识到民族音乐学在内容方面的双重性，这种情况也就不足为奇了。

在它的早期历史中，民族音乐学(ethnomusicology)，或当时所谓的比较音乐学 (comparative musicology)、异国音乐(exotic music)的定义常常同时强调它的叙述特征、结构特征和它所覆盖的地理区域。于是本杰明·吉尔曼(Benjamin Gilman)在1909年提出异国音乐研究理应包含原始的和东方的音乐形式(1909)，继而 W. V. 宾厄姆(W. V. Bingham)补充了达尔马提亚(Dalmatian)的农民音乐(1914)。当代的一些定义中也包含了这种观点，它们更强调研究的地理区域而不是研究的类别。马里乌斯·施奈德(Marius Schneider)说"[民族音乐学的]主要目的是对所有非欧洲[音乐]的特征进行比较性研究，无论其是否符合常规"(1957:1)；而内特尔则把民族音乐学界定为"研究西方文明以外的人类音乐的科学"(1956:1)。

这种定义的问题是，它倾向于不把民族音乐学当做一种研究方法，而是当做一个仅仅由于其所研究的地区较为独特而具有重要性的学科。它的重点在于哪里而不是怎样或为什么。如果这就是民族音乐学的目标，那么真的很难看出它与音乐学的贡献有何不同，因为这样说暗示着它们使用同样的技巧；我们也无法看出它与民族学的贡献有何不同，因为它们所研究的重点区域也是类似的。

另一些民族音乐学的定义倾向于拓宽它的范围，以期至少求得一种发展的而不是静态的地域特性。例如，威拉德·罗兹(Willard Rhodes)就朝这个方向迈进了一步，虽然只是试探性的一步，他在"近东、远东、印

度尼西亚、非洲、北美印第安人”的音乐和“欧洲民间音乐”的基础上又加入了对“流行音乐和舞蹈”的研究(1956:3—4)。后来,科林斯基(Kolinski)反对把民族音乐学界定为“关于非欧洲音乐的科学”,并指出“民族音乐学和一般音乐学的主要区别,并不在于它们所研究的地理区域的不同,而在于它们总体研究方法的不同。”(1957:1—2)

亚普·孔斯特(Jaap Kunst)又增加了一个因素,虽然他也限定了所要研究的音乐类型。他写道:

> 民族音乐学——或者按照原来的叫法,比较音乐学——的研究对象是人类所有文化层面上的传统音乐和乐器,从所谓的原始人群到一直文明民族。那么,我们的学科研究所有的部落音乐、民间音乐以及各种非西方的艺术音乐。另外,它也研究音乐的社会学方面与音乐涵化(musical acculturation)的现象,也就是外来音乐元素的融合性影响。西方的艺术音乐和流行(娱乐)音乐不在它的研究范围之内(1959:1)。

曼特尔·胡德(Mantle Hood)使用了美国音乐学会(American Musicological Society)提出的定义,不过他加上了前缀“民族的”(“ethno”)以表示“[民族]音乐学是一门知识,它的目标是研究作为物理现象、心理现象、美学现象以及文化现象的音乐艺术。[民族]音乐学家是以认识音乐为主要目标的研究者”(1957:2)。最后,吉尔伯特·蔡斯(Gilbert Chase)指出“当前的重点……是从音乐的方面研究当代的人类,无论他属于原始社会还是复杂社会,东方社会还是西方社会”(1958:7)。

除了这种种定义以外,笔者也曾经在别的地方提出了自己的定义。在我看来,民族音乐学应当被界定为“对文化中的音乐的研究”(Merriam,1960),不过要想让人们正确地理解这个定义,清楚的解释非常重要。这里包含了一种假定,即民族音乐学由音乐学部分和民族学部分共同组成,而音乐的声音是人类行为过程的产物,人类行为过程又是由创造某一特定文化的人们的价值观、态度和信仰决定的。音乐的声音只能由人为了他人而创造出来,而且虽然我们在概念上可以

分清这两个方面，但是没有了任何一方面另一方面都是不完整的。人类行为产生了音乐，而这是一个连续的过程；行为本身首先被定型然后才产生出音乐的声音，因此对于音乐两方面的研究要相互渗透。

对音乐学与民族音乐学的区分大多是从前者所包含的内容入手的，而后者所包含的内容却常常没有被阐明。吉尔伯特·蔡斯建议在以下的基础上划分这二者之间的“分界线”：“可否说这两个互相联系、互为补充的学科把音乐世界分成了两个部分，一部分把过去作为它的领域，而另一部分把现在作为它的领域？”(1958：7)。查尔斯·西格(Charles Seeger)提出了类似的建议，但同时他又指出这是一个让人无法容忍的分裂性的划分：“但是首要的是……要让更多的人意识到不能容忍这样一种习惯在西方学术中继续下去，就是认为音乐学和民族音乐学是两个分割开来的学科，由两类学者研究，他们的目标截然不同，甚至势不两立”(1961b：80)。

虽然在理论上西格的做法可敬而且恰当，但是事实上这两个学术领域在意图和研究范围上仍然彼此不同；更重要的是，民族音乐学自身也很少能够明了它的兴趣所在。虽然这个学科的双重属性可以成为(不幸的是它常常就是)一个分裂的因素，它无疑也是一种力量，而我斗胆地说它可能是民族音乐学的首要力量。音乐是人的产物，它有它的结构，但是它的结构不能脱离产生它的人类行为而独立存在。要了解为什么一种音乐构造以它现有的方式存在，我们必须了解产生它的那种人类行为的形成过程及原因，还有为了产生所需的特定声音组织形式，作为这种行为基础的那些观念是如何被组织的，又是为什么这样被组织的。

那么，民族音乐学的独特贡献就在于它融合了社会科学和人文学科的视角，使得二者互相补充并让我们更全面地了解这两方面。它们中的任何一方面都不应当被视为完全的目标；这二者应当结合起来以求得更全面的知识。

“对文化中的音乐的研究”这一民族音乐学的定义暗含了上述这

一切。它没有否定基本的目标，即理解音乐；也没有肯定民族音乐学中长期以来占优势地位的那种观点，即我们这个学科的目标只是理解音乐的声音。

像任何其他领域的研究一样，当前期计划和准备工作做好以后，民族音乐学家的工作可以被粗略地分成三个阶段。第一阶段是收集材料，在民族音乐学的大多数情况下，这意味着在欧洲和美国以外的区域进行调查，但在这个大致的规则之下也有例外。对实地资料的收集涉及到复杂多样的问题，包括理论和方法的关系、研究方案、方法论、技巧以及其他一些为所有遵循严格而非直觉性的研究方法的学科所共有的问题。

第二，收集好资料以后，民族音乐学家通常会对材料进行两类分析。第一类是对民族志和民族学的资料进行整理，使之成为关于被研究社会的音乐实践、音乐行为和音乐观念的系统知识，因为这有助于提出和设计研究课题。第二类是对所收集的音乐的声音资料进行技术性的实验室分析，这需要特别的技术，有时还需要特别的设备以便对音乐进行记谱和结构分析。

第三，将被分析的资料及所得到的结果应用于相关问题，特别是民族音乐学中的问题，但也包括更广泛的社会科学与人文学科中的问题。从这个总的过程来看，民族音乐学与其他的学科并没有显著的不同。民族音乐学的独特之处在于它所运用的特殊技巧，或许尤其在于它结合人类学资料和音乐学资料的必要性。

如果我们可以界定一个学科，也可以通过其从业者的所作所为来描述这个学科，那么这至少含蓄地显示出它具有特定的目标和意图。这个问题在民族音乐学的文献中并没有得到广泛的讨论，不过我们可以识别出四种观点。

第一种观点可能在这个学科中最为广泛，而且在人类学中也非常普遍。这种观点本质上主要是保护性的，它认为其他人群的音乐受到了曲解和诋毁；而实际上这些音乐是美好的，值得研究和欣赏。多数

西方人没有给予它们应有的评价，因此民族音乐学家应当保护它们免受别人的轻蔑，阐释它们并且在可能的时候维护它们。从某种意义上说这是以下历史事实的产物，即民族音乐学像人类学一样把整个世界作为它的研究领域，而反对只关注西方现象的更专门化的学科。这种观点在民族音乐学中经常出现，有时是通过直接的陈述，有时是通过暗示。例如，亚普·孔斯特就相当强烈地反对其他人群的音乐"只不过是低级的，更原始文明的表现，或是一种对音乐的歪曲"这种西方观点(1959:1)。

此类争论表明，民族音乐学的目的是要纠正这样一种民族中心主义的观念，即其他人群的音乐是低级的，不值得研究和欣赏的。这无疑应被视为本学科的一个目标，因为对民族中心主义必须给以抨击，无论它在哪里出现。不过，这只是包含在一个大课题之内的几个目的之一。

关于民族音乐学的目的第二种观点可见于一种经常性的忧虑，即"民间的"音乐正在迅速消亡，必须在它们消失以前对其进行记录和研究。早在 1905 年，霍恩博斯特尔就提出了这种观点，可能更早的时候还有别人提出过；这种观点已经在文献中出现了多次。例如，在《非洲音乐学会通讯》(*African Music Society Newsletter*)上发表的休·特雷西(Hugh Tracey)的第一篇正式的社论中，他就对"抓紧时间研究正在消退的(非洲)人群的自然艺术形式"的问题发表了意见，而且他后来一直在强调这个主题(1942:2)。还有很多人也持有这种观点。有人特别提出保存资料是民族音乐学的职责；库尔特·萨克斯(Curt Sachs)在谈到部落音乐、民间音乐和东方音乐时评论道：

> 这样的音乐在商店里买不到，然而它来自于可靠的传统或部落成员的亲身创作。它从不缺乏精神和思想，从不被动，而总是生机勃勃，朴实自然，发挥着应有的作用；的确，它一直保持着尊严。这超过了我们在西方对音乐所能给予的评价。
>
> 作为文化不可缺少的、宝贵的一部分，它必须得到我们的尊重。

而尊重意味着有责任参与保护它(1962:3)。

诚然,民族音乐学的这个目的顺理成章,但是对于"民间"音乐遭到破坏的忧虑常常有被夸大的趋势,而变化的必然性却被忽视。民族音乐学认为音乐是文化中最顽强的成分之一,然而拥护这种观点的人常常又马上对流逝的景象感到过度的悲哀。音乐看起来的确顽强,虽然其程度显然会受到不同社会状况和文化状况的影响。弗拉塞德印第安人一个半世纪以前就开始与西方接触,而他们的传统音乐体系依然盛行;西方音乐和弗拉塞德音乐的形态确实没有融合,而是在不同的语境下各自独立而有效地存在着。新大陆的黑人可以提供一个更为显著的例子;在巴西,第一批非洲奴隶大约在 1525 年运到,非洲音乐在那里一直生生不息,在城市地区也确是如此,而没有像我们想的那样变得面目全非。

变化是人类经验里的一个恒定的因素,就此而言,我们无须对上述观点本身做进一步的阐述。无论我们怎样努力延迟或阻止变化,它还是会发生。当然,这不是在为忽视记录和研究任何音乐辩解,因为今天所做的事在日后看来将获得更大的重要性。但是把精力用于哀叹变化之必然是对精力的一种浪费。尽可能广泛而迅速地记录固然重要,然而对于我们来说,更重要的是研究正在遭到谴责的变化过程。对当代音乐的保护无疑很重要,但是面对改变的必然性,它不能成为民族音乐学的唯一目的。

关于民族音乐学的目的的第三种观点是把音乐视为一种可以用来增进世界了解的沟通手段。曼特尔·胡德支持这种观点,他写道:

> 在 20 世纪下半叶,人的存在很可能取决于沟通的准确性。人们之间的沟通是双向的:说和听,告知与被告知,建设性地评价与接受建设性的批评。如果我们对于同我们交往的人有确切的了解,那么在此基础上的沟通就是准确的(1961:未标注页码)。

胡德强调,音乐是一种被忽视了的沟通手段,相对于过去的情况

而言，它在这方面可以被使用得更加广泛。

胡德的观点中作为沟通手段的音乐与民族音乐学家们所一致反对的作为所谓的“世界语言”的音乐截然不同。早在1941年，西格写道：

当然，我们必须注意避免把音乐当做一种“世界语言”的谬论。世界上有很多音乐共同体，虽然可能没有语言共同体的数量那么多。它们其中有许多都无法相互理解(1941:122)。

五年后，赫佐格(Herzog)提出了类似的观点：

我们沉湎于大量堪称为大众神话的信条之中。其中之一是把音乐当做一种“世界语言”的观念……[但是]我们的音乐……由很多方言组成，其中一些就像语言一样无法相互理解(1946:11)。

于是，作为沟通手段的音乐与作为“世界语言”的音乐之间有着明显的分别。但是“沟通”的含义仍然是个问题。从一个简单的层次上来看，可以说音乐在一个特定的音乐共同体内部起到了沟通的作用，但是如果这是正确的，那么同样正确的是我们对这种沟通的运行方式了解得很少。最显而易见的可能性是，音乐被赋予共同体成员所默认的象征性含义并以此实现沟通。也有关于音乐的言辞沟通，这似乎在那些发展了自觉的音乐理论的复杂社会里最为典型。但是我们对于这些过程知之甚少，而缺乏这些知识就无法深入探讨作为沟通手段的音乐。

在跨文化的层次上，或许可以说，人们生产音乐这一事实有可能让迥然不同的音乐共同体的成员们进行特定而有限的沟通，但是我们对这类问题肯定知之甚少。迈耶(Meyer)更具体地提出所有的音乐都有一些共同之处，不过我们并不清楚他是否认为这使得音乐可以在跨文化的层面上得到理解。他写道：

不过，一方面认识到音乐语言的多样性，另一方面我们必须承认这些语言有着重要的共同特征。这其中最重要的一点，也是最少被注意到的一点，就是不同音乐风格的句法特性。声音语汇组成的概率关系体

系，声音结合方面被规定的限制，等等，都是音乐语言的共同特征……

然而不同的音乐语言也可能有一些共同的声音。某些音乐关系看起来几乎是世界性的。例如，差不多在所有文化中，八度音和五度音或四度音都被当做稳定的中心音，而系统中的其他各项往往围绕着它们运动(1962:62—63)。

这种音乐的"世界性"视角是否有助于跨文化的音乐交流是值得怀疑的，而且在所有的个案中所能得到的证据都倾向于强调不同音乐风格之间的障碍，而不是交流的可能性。例如，罗伯特·莫里(Robert Morey)(1940)在研究他所界定的感情"混乱"的问题时，设计了一个实验"……来研究土生西非人对西方情感的音乐表达方式的反应……"莫里选取了舒伯特、戴维斯(Davies)、亨德尔和瓦格纳分别表现恐惧、崇敬、愤怒和爱的作品，还特意选取了一些贝多芬的音乐，其原因是它没有表达一种公认的情感，然后他记录下了"地处利比里亚内地的博拉洪(Bolahun)圣十字架教会学校(Holy Cross Mission School)的学生和老师的情感反应"。他的结论如下：

利比里亚的洛马人(the Loma)没有识别出西方音乐表达的情感……(p. 342)。

西方情感的音乐表达方式没有引起利比里亚男孩的反应，所有或大多数有反应的人群所采取的反应模式在这里完全不存在。

十一个研究对象对四首表达……西方文明中的典型情感的作品给出了四十三项回答(p. 343)。

对于一个以前从未了解过西方情感中类似表征的社会，其成员对西方情感在音乐中的典型表达方式的判断既不是(a)情绪低落的表现，也并非(b)产生于令人情绪低落的情形。

西方社会中的音乐和情感行家在音乐中所感受到的情感，并不能引起那些同这一音乐的作曲者有着不同音乐训练和社会训练的听者的共鸣(p. 354)。

虽然文中没有说明，但是由于莫里的研究对象是从一所教会学校选出来的，他们可能至少对西方的态度和价值观有所了解；尽管如此，播放的音乐并没有传达西方的情感。当莫里把他的音乐播放给二十个与西方没有过任何接触的齐露阿(Zealua)洛马村民时，他这样记录道："……他们待不住了；在播放音乐的过程中有一半人——特别是妇女——都走了"(p. 354)。

我自己在向非洲人群介绍西方音乐时也有过类似的经历；我认为跨文化音乐交流的问题不仅取决于理解，更重要的是，还取决于对这种理解的接受程度。对于上述观点，胡德曾在另一处这样写道：

> 今天，世界各国的政府机构比以往更深刻地意识到，国际间相互理解和友好的前提是领会有关人民的文化表达。为了这个目的，民族音乐学家必须为自己设立同他的责任相匹配的严格标准(1957：8)。

这个有关理解的问题常常不能得到充分的理解。例如，卡尔顿·斯普拉格·史密斯(Carleton Sprague Smith)在 1941 年呼吁通过音乐来加深不同文化间的相互理解，然而值得注意的是，他只是特别谈到了美洲与欧洲之间和北美洲与南美洲之间的文化理解，而且他只谈到了流行音乐和艺术音乐(1941)。但是欧洲、北美洲和南美洲的音乐文化实质上属于同一音乐共同体，在这个共同体之内是最易于达到相互理解的。

显然还有另一个因素在这种关联中起了作用，那就是对理解的接受度。虽然至少在某种程度上，西方学术机构的研究人员应该会愿意聆听另一种文化的音乐并从中找寻其价值，但是如果要把中国戏曲介绍到肯塔基山区的一个民谣酒吧里，恐怕就不一定会得到热情的接待了。这里的关键是潜在的接受者对于呈现在面前的材料的接受意愿，而这个因素在讨论跨文化的音乐理解时似乎被忽视了。

然而，我们可以在一个更深入的层次上分析理解的问题，这就是音乐也可能有助于理解其他文化的其他事物。在音乐中，就像在其他艺术中一样，基本的态度、原则和价值观常常显现无余；音乐在某些方面具有象征意义，而且能反映出社会的体制。在这个意义上来说，音乐是理解

人群和行为的手段，同样也是分析文化和社会的重要工具。

那么，研究作为沟通手段的音乐比表面上看起来要复杂得多，因为我们不知道音乐究竟沟通了什么，或它是怎样进行沟通的。沟通也包括理解和对理解的接受度两方面。把音乐作为一种沟通工具来考察显然是民族音乐学的目的之一，然而这方面并没有得到多少研究。

本学科的文献揭示了关于民族音乐学的目的问题的第四种观点。在这种观点中，由于学者们往往汇集各种可能的原因，从而使得方向性让位于广泛性。例如，内特尔就遵循这种模式，他并非在特别谈论民族音乐学，而是在谈论他所谓的“原始音乐”。他说，这种音乐能为西方作曲家，并且“能为西方音乐家提供崭新的、丰富的经验”。它能“拓宽和丰富作曲家与听者的体验”。“把原始音乐用作一种教育媒介，能使学生对于各种风格和语汇变得更加宽容”。“音乐史学家可以利用它来找寻音乐的起源”。“对于原始音乐形态的知识……对音乐心理学家有帮助”。“人类学家和文化史学家通过考察原始音乐可以证实他们的理论；民俗学家可以发现它与欧洲农民音乐的关系，从而追溯后者的源头；乐器史学家常常在原始文化中找到欧洲乐器的一些简单原型。语言学家从中发现民族语言学的素材”(1956:2—3)。

虽然上述每个论点都表明了民族音乐学的一个目的，但是综合起来它们并没有形成一个一致的结论。内特尔补充道：“那么，概括地说，对所有关心音乐和原始文化的人来说，研究这种音乐可以提供新的探索领域和更广阔的思考空间”(p. 3)。这当然是正确的，并且也是民族音乐学的一个广大目标；我们要追寻更广阔的视野，但是我们要追求的不止这些。

或许民族音乐学的目标可以通过民族音乐学家在研究中肩负的三个职责来阐明。其中第一项是技术方面的，它是这个学科的“内在”研究的一部分。研究者要了解的是音乐是什么，它是如何构成的，它的构造是怎样的。民族音乐学家必须会记录音乐，分析它的组成部分，并了解这些部分如何共同形成一个一致而凝聚的整体。这项研究

本质上是描述性的，同时，它也是高度技术性的，因此没有经过音乐训练的人无法完成它。

对于不具备必需的技术能力的人来说，所有的技术性研究都是难以理解和把握的。这个问题从一开始就在困扰着民族音乐学，因为“外行”倾向于仅仅从这个方面看待民族音乐学，认为它所研究的问题在本质上如此深奥和专业，以至于非专业人士无法理解。其结果是，非专业人士常常把民族音乐学当做技术性的、无法理解的和对他们没用的学科而加以拒绝，因为只有专家才懂得如何处理它的材料。

然而，民族音乐学的技术性方面仅仅代表这个学科的目的和责任之一。同样重要并且越来越为人所知的是这样一种观点：音乐所包含的不仅仅是声音，还有产生声音的先决条件，即人类行为。音乐不能在人类的控制和行为之外存在，而且它与人类的好几种行为相关。其中之一是身体行为，包括身体的姿势、姿态，还有运用特定肌肉将手指置放在某一乐器的键盘上，或收紧声带和横膈膜的肌肉以进行歌唱的行为。观念行为、构思过程或文化行为则包括某些音乐观念，它们必须转化为身体行为才能产生声音。规范和约束音乐的机制，以及界定“标准的”与“固有的”概念的机制，其确立过程全部可以在这里找到。我们对社会行为也必须予以考虑。某些个人按特定的方式行为，因为他们是音乐家，而且因为社会将音乐家的行为定型了。那些不是音乐家的人也在某些方面受到了影响，因为音乐具有情感上的甚至身体上的影响力，而且由于文化习俗的原因，某一音乐活动中的行为不同于其他音乐活动中的行为。最后，还有为了成为一位音乐家、一位感悟力强的听众或者一位非职业的音乐活动参与者而进行的学习行为。

上述所有内容都是民族音乐学研究的一部分，训练有素的社会科学工作者几乎可以对其中任何一项进行卓有成效的研究，而不必对音乐构造的技术层面有深入的了解。确实，“非音乐专家根本无法理解民族音乐学”的观念，以及随之产生的对音乐研究中不可或缺的一部分——行为问题——的忽视，一直在损害着这个学科的整体。

民族音乐学家的第三个职责在本学科的早期历史中相当重要，但后来受到了忽视，直到最近才有所恢复；这就是揭示民族音乐学研究与人文、社会科学研究的普遍关系的职责。鉴于目前流行的“民族音乐学只是一门高技术性的学科”的观点，这一点或许特别重要，不过这个职责还要更广泛一些，因为知识如果得不到扩展和分享则只具备有限的益处。民族音乐学一直在（至少是尝试着）延伸到其他领域中，以寻求对它自身及姐妹学科的激励，而且在解决其他种类的问题时，它在很多方面都是有价值的。技术性的研究可以让我们了解很多的文化历史。在理解社会运行的方面，音乐的功能、作用跟文化任何其他方面的功能、作用具有同等的重要性。音乐与文化的其他方面相互关联；它能够并且的确决定、强化和引导社会的、政治的、经济的、语言的、宗教的以及其他种类的行为。歌曲的文本能揭示一个社会的很多内容，而音乐作为一种结构原则的分析工具极为有用。无可避免，民族音乐学家必须关注音乐象征的问题，各种艺术之间的相互关系的问题，以及理解一种美学标准的内容和构成等问题。简而言之，技术性的研究和行为研究都不是民族音乐学的唯一内容。民族音乐学也不是一门与世隔绝的、只有业内人士才能理解的密传学问。实际上，它致力于结合两类研究，并把它的研究成果应用于解决人文学科和社会科学中的一系列广泛的问题。

从终极的角度分析，民族音乐学在目标和意图上与其他学科并没有显著的不同。毕竟，音乐是一种普遍的人类现象，因此在西方的知识体系里它自然是值得研究的（Clough，1960）。人的终极兴趣在于他自己，而音乐是他的活动的一部分，也是他对自身的研究的一部分。同样重要的是，音乐也是人类行为，而民族音乐学家与社会科学和人文学科的共同职责是探求人类行为的原因。

第二章　迈向民族音乐学理论

民族音乐学的双重性显然是本学科的一个事实。然而，主要问题不在于究竟是人类学方面还是音乐学方面应占据主导地位，而是有没有一种融合二者的方法，因为这种融合显然是民族音乐学的目的，也是它取得有效成果的基础。

西方音乐学和西方文化人类学都没有提供最终的答案。实际上，音乐学家大多没有兴趣把音乐作为一种人类现象加以更广泛的研究，而常常局限在单一的西方文化中研究音乐。那些参加了此类研究的音乐学家通常只是为了非常具体而有限的目的。其他人群的音乐有时被含混地用做“音乐史”课程的绪论，尤其是作为一种演绎示意图中“原始”音乐的例子，而这种示意图的核心是一些错误的文化进化观念。有时它被西方的音乐学家们用来支持有关音乐的假定起源的理论，有时它成为了音乐作品的旋律素材或节奏素材的基础。不过总的来说，西方音乐学一直专注于西方音乐史的研究，而很少顾及世界上的其他音乐，也很少调查一些更广泛的问题，而这些问题可能有助于更好地理解作为世界性人类现象的音乐。

同样，人类学的潜在贡献虽然在本质上要广博得多，却并没有得到充分的利用。虽然人类学家们在学科的初期几乎总是在民族志里

包含音乐的内容，但是这个传统已经越来越少有人问津了，特别是在最近的一二十年里。这种对音乐的关注的下降，至少在部分上是由于人类学家最近觉得需要强调他们学科的“科学性”，因而开始更多地研究人类存在的社会状况而不是文化状况。结果，以科学的面貌出现的社会构造研究以及经济研究和政治研究得到了大量的关注。在这个较新的侧重点上，人类学有很多的收获，并且将继续有很多的收获，但是在这个过程中，人类学仿佛忘记了它的立足点存在于两个阵营当中——社会阵营和人文阵营。

如果民族音乐学家们要把他们的学科发展为音乐学与民族学的结合，毫无疑问他们必须创造自己的理论框架和方法。这不是轻而易举就能做到的，因为这意味着从音乐领域进入民族音乐学的学者必须也受到良好的人类学训练，而从人类学领域进入的学者必须有能力解决音乐的声音和构造方面的问题。而显然只有结合这些不同方面的知识，并且或许只有通过单独的个人结合这些方面的知识，才能够解决问题。

如果事实如此，而且结合是目标的话，问题不是无法解决了吗？有没有希望结合人文学科和社会科学这两个被认为相去甚远的领域？能不能用人文的方法研究社会科学，或者用社会科学的方法研究人文学科？要想为民族音乐学构建一种理论，我们必须跨越这个障碍。

过去，人文学科与社会科学的区分在于五个大的方面：艺术家与社会科学家的不同，以及两个领域在方法、成果、活动和内容上的不同。如果要区分这两个领域，更重要的是，如果要审视它们的相似之处，我们就必须对上述每一点加以判定。

哈罗德·戈梅斯·卡西迪(Harold Gomes Cassidy，1962)认为艺术家和社会科学家的区别，在于他们所传达的内容。他以一个问题的方式提出了这种区分。

更概括地说，传达知识是艺术家和社会科学家的基本职能吗？我想要给出的答案是，对于科学家，“是的”，对于艺术家，“不是”；为知识

的总体作出自己的贡献是科学家的一项基本职能，但不是艺术家的基本职能，虽然他也可能顺便这样做(p. 12)。

卡西迪从伯特兰·罗素(Bertrand Russell)那里得来了关于知识的概念，并把它界定为"建立在合理的原因(而非侥幸的猜测)之上，并通过陈述而呈现出来的正确信条"(p. 13)，他继续写道：

我也不会把音乐所传达的内容归类为知识，虽然音符是按照一定的时间线索排列的，而且特定的乐句同某一主题或信息发生密切的联系……我要说的是，非语言性艺术的基本关注点不在于传达知识(p. 13)。

在某些方面我们可以说科学家要传达的基本是知识，而艺术家要传达的基本是情感。二者都力图排除无关的内容，但谁都无法知道他是否丢掉了一些相关的内容，二者并不互相排斥。然而二者关注现实的角度在许多方面都不同(p. 35)。

如果我们接受这种观点，那么民族音乐学里的基本问题显然不是艺术家和社会科学家的较量，因为艺术家基本上不关心如何传达知识，那么他基本上不关心民族音乐学。艺术家具有创造性，而民族音乐学不具有这种意义上的创造性；它要传达的不是感情或情感，而是知识。卡西迪再次强调了这种观点：

当然，一个人可以掌握关于绘画、音乐、舞蹈等方面的狭义知识；而艺术家和评论家……可能对这方面的知识有所贡献……但是不同于科学家的是，艺术家从根本上来说不是要通过艺术作品来发展和传播知识。如果他传播了知识，那只是额外的贡献(p. 14)。

于是，就艺术家的创造力而言，他们在民族音乐学中不起什么作用，因为民族音乐学不参与艺术作品的创作。它关注艺术家的问题，以及他怎样创作艺术作品、艺术的功能等等。创造艺术的过程不同于对这一过程的研究，而民族音乐学关注的是后者，即积累和传达关于音乐的知识。从这个意义上来说，民族音乐学的研究是科学性的，而

不是艺术性的。

平心而论，社会科学与人文学科的基本调查方法有许多相通之处。二者都运用发现、发明、实验、变量隔离等技巧，这些问题将在下一章进行讨论。更重要的是，在它们所针对的目标以及通过结合基本步骤方法而取得的结果之间，做出可能的区分。

正如卡西迪所做的(p. 72—103)那样，在社会科学和人文学科所旨在获得的结果之间做一长系列的两分是可行的。这些两分包括：客观的——主观的；数量的——性质的；表象的——推论的；理论的——审美的；比率类推(ratio-analogy)——隐喻；普遍的——特别的；同意——异议；可重复的、普遍的——独特的、个体的。虽然卡西迪令人信服地提出，这些区别其实并不像我们通常认为的那么显著，但是总的来说，它们显然的确存在。

结论几乎必然是这样的，民族音乐学家想要的不是主观的、性质的、推论的、审美的等结果，只要有可能，他们想要的是客观的、数量的和理论的结果。艺术及艺术观的创造过程迥异于对这种过程的研究。民族音乐学家寻求知识并力图传播这种知识；在他想要获得的结果中，科学性高于艺术性。

有一个更深层的问题，就是艺术活动与科学活动之间究竟有没有区别，又是卡西迪提出这种区别很微小。这两种活动都可被描述为三重性的：

……分析、综合，以及还原到实践。所有人，无论什么职业……都从事这些活动……

分析活动涉及到资料的积累：增长专业知识或特定经验。它包含区别、划分、归类，从这个意义上来说，它具有分析性。艺术和科学中的分析活动都包括收集、命名、观察以及对观察资料的详细报告……

当人们在资料、理论以及理论的理论当中寻找联系的时候——当趋势、假设、理论和规律衍生出来的时候……第二种活动即综合活动出现了。

第三种活动……是还原为实践：从普遍性或理论回到特殊性或实际的活动，在特定的情况中运用普遍规律或理论成果的活动(p. 21—23)。

艺术研究的活动过程遵循这种三重划分。

现在让我们转到社会科学与人文学科的内容上来，这是一个与我们的讨论密切相关的问题。核心的社会科学是社会学、文化人类学和社会人类学、政治科学以及经济学。除此之外，还可以加上其他学科的某些部分——社会心理学、社会历史学、人类地理学，可能还有其他一些学科。另一方面，人文学科通常包括艺术——音乐、舞蹈、戏剧、文学、视觉艺术和建筑——以及哲学和宗教。虽然对这种分类可能有一些具体的不同意见，但是这样的划分确实符合人们对这两个广泛的研究领域的普遍理解。如果我们确定了这两个领域，那么它们之间的决定性区别是什么呢，或者究竟有没有决定性的区别呢？要回答这个关于社会科学与人文学科的不同内容的问题，我们有必要先了解文化人类学的一些基本观念。

文化人类学的中心问题在于什么是“文化”。人类在时间中运动；也就是说，他有过去、现在和将来的观念，而且他能意识到自己存在于时间之中。从人类的立场上来看，所有其他动物也是如此，虽然它们不一定具有理性的时间观念。人类还在空间中运动，很明显一切具有运动能力的生物体都享有这一点。人类也在社会中运动；他认同他的同类，跟他们合作以维持他的组织并保证他能延续下去。然而这一点也不是人类所独有的，因为其他生物体，比如蚂蚁、蜜蜂以及高级的灵长类动物也把自己组织为社会。人类不是唯一在时间、空间和社会中运动的生物体，但是有一方面是人类所独有的，那就是人类拥有文化的事实。人类学家们已经适当地对这个核心概念的界定给予了大量关注，但却从来没能得到一个普遍认可的定义；为了当前的目的，我们在这里姑且把它解释为“人类累积的习得行为”。

如果我们认可人类有文化这一事实，那么我们应该能够解释人类的文化及其各部分。然而这个命题并不像它看起来那么简单。例如，

我们知道，人类在进化过程中获得的某些身体特征使得他有能力产生文化。换言之，没有他的直立体态，他的末端神经组织、中枢神经组织和大脑，以及他运用语言的能力，人类是否还能产生文化是值得怀疑的。但是这未必能告诉我们人类为什么有文化；它告诉我们的是人类如何有能力产生文化。基因研究向我们展示了人类的身体特征是如何得到继承并代代相传的，但是遗传学家从来没有找到一个基因或染色体可以解释人类是一种文化动物的事实。

布罗尼斯拉夫·马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski)对人类为什么有文化的问题相当关注(1944)，他在研究中列举了七种基本需求以及它们的文化反应：这些需求包括诸如新陈代谢、繁殖以及身体的舒适之类的项目，而相应的文化反应是食品供应、亲属关系和庇护场所。马林诺夫斯基认为，这些基本需求依次引发出一系列派生的需求并最终导致一组文化命令，它们反映在任何文化以及所有文化的风俗习惯上。例如，“工具及消费品的文化手段必须被产生、使用、维持并由新产物代替”，这引起的反应是一种经济制度。马林诺夫斯基觉得，他可以通过这种方式解释经济、社会控制、教育和政治体制，所有这些在根本上都由人类有机体自身的基本需求派生而来。

这种模式以及其他类似模式的问题在于，马林诺夫斯基显然没能解释文化中的思索性方面和创造性方面，因为他没有涉及宗教和艺术行为，而这两者都普遍存在于人类的经验之中。那么，虽然马林诺夫斯基觉得他可以从单纯的有机体需求出发，推论出普遍的人类行为、组织的某些侧面，并至少解释文化的一部分，但是他没有解释作为艺术动物的人类。

在这里最重要的一点是，马林诺夫斯基从人类的生物—社会需求推论出的事物正是被我们称为社会科学的那些学科所研究的方面。他解释了人类对经济组织的需求——经济学的研究领域；人类对社会组织的需求——政治科学的研究领域；人类对社会控制的需求——社会学、文化人类学和社会人类学的研究领域；还有人类为了能把他的

知识传承给后代而对教育的需求——社会学、文化人类学和社会人类学的研究领域，属于“社会化或濡化（enculturation）”的问题。如果我们愿意接受马林诺夫斯基的公式，即从人类有机体的基本生物需求推论出文化的特定侧面，那么我们就会发现，我们所谓的社会科学研究同样是这些内容。

然而，对于文化的人文方面显然不能用同样的分析技巧来解释。跟社会性方面的特征一样，人文方面是人类存在的普遍现象；换言之，在所有发现人类的地方，我们发现的不光是社会体系、经济体系和政治体系，还有所谓的艺术体系、宗教体系和哲学体系。在一切地方，所有的人类在组织他们的生活时都纳入了习得行为的各个方面。

简言之，社会科学和人文学科的一个关键区别似乎在于这样一个事实，即对于前者我们显然可以从人类生物-社会有机体的基本需求中推论出其主旨，而对于后者则不能。这表明，这两个领域所调查的内容有着极为不同的规律。如果人文学科不能从生物-社会存在的简单事实推论出来，那么发现它们本质的任务显然还有待完成，在这里参考一下曾经研究过这个问题的学者们的言论是很有益处的。

在一篇关于人类学和人文学科的文章中，露丝·本尼迪克特（Ruth Benedict）谈到了“人类情感、伦理、理性的洞察力以及目标”（1948：588），后来又谈到了“人类的情感、他的理性化、他的象征构造”；虽然没有直说，但是她在这两处显然都是在谈论她所认为的人类的基本人性。必须注意“目标”这个词，因为这里暗示着人文学科可能代表了人类对其生活目标的表达。

梅尔维尔·J. 赫斯科维茨也谈到了人类存在的“创造性和思索性”方向，并且把这里所谓文化中的“人文”部分归类为“创造性”方面以区别于“制度性”方面（1948）。

乔治·卡斯帕·霍曼斯（George Caspar Homans）至少在部分上支持以下的观点，即“……人文学科更注重人类价值，而社会科学更注重对人类行为不含价值的描述”（1961：4），这总的来说虽然是正确的，

但却把讨论退回到方法的问题，而不是两个领域内容的问题。当然，说人文学科从本质上包含了价值是很重要的，并且可能是关键的一点。

对这两个领域的最鲜明的划分之一来自卡尔·J. 弗里德里希(Carl J. Friedrich)，他在借鉴了黑格尔后说道："于是，人文学科的焦点在于批评性地检验和评价人类在文化事件(艺术、音乐、文学、哲学、宗教)中的产品，而社会科学的焦点在于人类共同生活的方式，包括他们的创造性活动"(Parker，1961：16)。我们将在以后再回到这种划分上来。

在评价关于人文学科内容的这四种观点时，我们显然可以看到各位思考者的一些共同之处。所有人都对生活的手段与丰富生活的手段做了区分；所有人似乎都暗示着，文化的人文方面使人们得以超越维持生存的问题。换言之，我们可以说社会科学关注人类生活的方式，而人文学科则关注人类对其生活方式的思考。那么，文化的人文方面就是人类对其整体环境的评论和阐释，而他的评论是以创造性的和情感的方式表达出来的。通过其文化的人文因素，人类似乎在直率地评论着他们的生活方式；他们似乎在人文学科中总结着他们对生活的思考。简言之，人类作为一种社会性的动物生活着，但是他们不只是作为社会性的动物生活着，因为在人类社会生活的某些情况下，他们显然无法抑制对自身的评论，以及对他们的行为、他们的渴望和他们的价值观的述说和阐释。那么社会科学关注的是作为社会性动物的人，以及他们在日常生活中解决其生物-社会性问题的方式，而人文学科则带领人类超越他们的社会生活，进入他们对自身生命体验的提炼。于是，社会科学确实是社会性的；人文学科主要与个人和心理有关。

生活的社会性方面与人文性方面之间还有另一个显著的不同点，它反映在这两个领域的研究内容上。正如我们所见，社会科学致力于研究人类的社会习俗。一种社会习俗的存在目的在于规范其构成者的行为。而人文活动的目的不是要规范行为，而是要生产可视或可听的事物，一件艺术品。从这些方面来说，音乐家的目的是声音，而不是

组织音乐家的行为；另一方面，社会即行为。这里涉及到目标的问题。人类的生物—社会性生活的目标是规范行为以求满足生物-社会性需求并保证生存的延续。人类的创造性行为的目标在于一种能够满足生物-社会性以外的需求的产品。这种区分让我们想起弗里德里希的论点，即“人文学科的焦点在于……人类……的产品，而社会科学的焦点在于人类共同生活的方式……”。

确定了社会科学与人文学科之间的这些不同之处与相似之处，有没有什么东西能把它们结合起来呢？真的能有一种民族音乐学使二者都在其中发挥作用吗？如果有的话，“科学性”与“非科学性”、“社会性”与“个体性”如何才能共存于一项研究之中呢？这个宽泛的问题有两个答案，它们既不复杂也不晦涩，但对于民族音乐学至关重要。

首先，社会科学家和人文工作者都对人类行为及其原因感兴趣。他们工作的方法和方向可能有所不同，但并不像它们有时表现得那么不同，而他们最终寻求的都是对人类的一种理解，这是他们之间的一座清晰而常在的桥梁。

其次，非常重要的一点是，虽然艺术家或音乐家的目的在于一件可视或者可听的产品，他必须做出某种行为以生产出那件产品。因此对于那件产品的理解必然涉及到对于艺术家行为的理解。于是社会科学家和人文学科工作者在这一点上是一致的，即他们都必须考虑人类行为以便理解艺术品。

我们面对一个必然的结论：民族音乐学家要创造他自己的连接社会科学和人文学科的桥梁。他这样做是因为他必须要联系这两者；虽然他研究的产品来自人类存在的人文方面，但是同时他也必须认识到，此产品是人类行为的结果，而人类行为是由他们的社会和文化决定的。民族音乐学家实际上是要用科学的方法研究音乐。他的角色不是要用人文工作者熟悉的方法去讨论艺术品，而是要探索关于艺术行为和艺术产品的知识与规律。他的基本目标不是为自己探索审美经验（虽然这有可能成为其研究的一项个人的副产品），而是要力图从

理解人类行为的立场上去认识他人审美经验的意义。因此民族音乐学的方法和目标靠近社会科学，而它的主题属于人类存在的人文方面。民族音乐学试图传达关于一件艺术品、它的生产过程中采用的行为、它所涉及的艺术家的情感和观念作用的知识。

那么，民族音乐学究竟是社会科学还是人文学科？答案是它参与了双方；它的方法和目标相比较而言更富科学性，而它的主题更富人文性。即便它的研究仅仅被限定在对产品的分析和理解时，它的目标也基本上不是以人文的方式表达出来的。民族音乐学家不是他所研究的音乐的创造者，他的基本目标也不是审美地参与此音乐（虽然他有可能通过再创造达到这一目的）。他总是处于局外人的地位，他试图通过分析构造和行为来理解他所听到的声音，并试图简化这种理解，以便使得他可以通过比较、归纳其研究成果来认识音乐这一人类存在的普遍现象。民族音乐学家用科学的方法研究音乐。要做好这项工作，他无疑必须要先掌握两个领域里的知识。没有对音乐的深入了解就不可能研究音乐的构造；没有对社会科学的深入了解也同样不可能研究音乐行为；最好的成果来自于运用两种知识的研究。

对一个学科如何归类的问题并不是科学史上的新问题，因此它不是成为人类学的当务之急也就不足为奇了。奥斯卡·刘易斯（Oscar Lewis）曾经清楚地描述过这个问题：

> 一方面，有些人强调人类学与自然科学的一致性，他们着重于量化、目标测试、实验，以及在整体上发展和改进技术，以提高收集、报告和解释实地数据的精确度和客观性。另一方面，有些人虽然从不否认人类学与科学的一致性，但是认为现在需要强调的是人类学与人文学科的一致性，从而，他们把重点放在对洞察力、移情作用、直觉的需要以及艺术的要素上。而且，对于量化、控制和实验对人类学的贡献，他们并不寄予多少希望，他们指出，我们的一些最令人满意和最富见解的人类学专著是由未曾接受技术训练的传教士写出来的（1953：453）。

这种争议在人类学里由来已久，而人类学究竟应该算做历史还是

科学更为恰当，也是一个同样悠久的辩题（Boas，1948；Radin，1933；Herskovits，1948）。导致这种争论的问题与困扰民族音乐学的问题非常相似；它起因于这样一个历史事实，即人类学和民族音乐学几乎负担了西方之外所有人群的一切研究。对于这样一个庞大的领域而言，在研究内容的解释以及研究方法的强调方面肯定会存在一些含混不清的地方，而且它们以后也还会出现。因此，精确地按照科学分类法去确定民族音乐学的族属，也许并不像它表面上看起来那么重要。民族音乐学迄今的所作所为清楚地表明，它在试图以科学的方式去理解和传达有关一种人文现象的知识。

I

要从科学分析的角度切入音乐研究，就必须建立民族音乐学家赖以工作的基础。这里涉及的最基本的因素是音乐是什么的问题以及音乐与文化概念的关系。

《牛津通用词典》（第三版，1955）把音乐界定为“根据形式的美感和思想或感情的表达而组织声音的一种美艺术”。《美国学院词典》（教材版，1948）说音乐是“一种时间中的声音的艺术，它通过节奏、旋律、和声与色彩等要素在其有效形式中表达思想和情感”。必须指出的是，这两个定义都是从以下前提出发的，即音乐只需以西方用语来界定，其他文化中的音乐不一定与这种美有关；通过音乐来表达思想和情感的问题无疑还没有得到最终的解决，而且许多种音乐并不使用和声的要素。从社会科学工作者的角度来看，这两个定义都不是有效定义，因为它们根本没有说明社会认可（social agreement）的因素，而这一因素在声音的形成中起着非常重要的作用。

更中肯的是一种我不知道其来源的定义：“音乐是这样一些活动、思想和事物的综合体，它们被模式化为具有文化含义的声音，而这些声音被认可在非世俗性交流的层面上存在。”法恩斯沃思（Farn-

sworth,1958:17)提出的定义有着相似的性质:“音乐是由被社会认可的声音模式构成的。”这两种定义的共同点,也是对社会科学工作者来说特别重要的一点,是音乐的声音决定于包含它们的文化。文化又是由个人和个人组成的群体承担的,他们通过学习得知在音乐中什么是正当的和不正当的。每一种文化决定着它把什么称为音乐、把什么不称为音乐;而在这些规范之外的声音模式及行为或者不被接受,或者被界定为非音乐的事物。于是,所有的音乐都是模式化了的行为;的确,如果它是任意的,就不会有音乐。音乐依赖于音高和节奏,但前提是它们得到了所在特定社会的成员的认可。

音乐还有其他社会特征。音乐是一种只存在于社会的相互作用中的特殊人类现象,也就是说,它由人为了他人而创造,而且它是一种习得行为。它不会也不可能独自出现、自行生长或为了自身而存在,它始终需要依靠人类的行为才能产生。简言之,音乐不能仅仅被界定为一种声音现象,因为它涉及到个人和由个人组成的群体的行为,而且它的特定构造需要那些音乐和非音乐的判定者们的社会认可。的确,约翰·缪勒(John Mueller)指出,在我们自身的文化中,即使交响音乐会这一惯例也“……不只是一个音乐事件,而且从某种意义上来说主要并不是一个音乐事件”。他说,毋宁这样说,“音乐常常让位于非音乐的考虑……从心理学和社会学的层面上来说,这都是事实”(1951:286)。音乐还是人类文化中的一个普遍要素,虽然并非绝对要素,而音乐无处不在的事实对于理解它的本质以及它对人类的作用而言都非常重要。

音乐的声音符合于人们对音乐的正确性与错误性的看法,而这一事实还不足以反映文化因素和社会因素对音乐的决定性作用。于是,举个例子来说,赫佐格这样写道:

> 对作品或表演的接受或拒绝可能更依赖于文化要素或社会要素本身,其依赖程度可能远高于我们的状况。例如:在纳瓦霍(the Navaho)印第安人的治疗仪式中,只要主体部分的数百首歌曲中的一首出

现了一个错误，整个表演就变得无效了，于是表演必须在经过适当的净化以后从头再来一次。我们可能会提出这样的问题，即表演在何种程度上是在审美的意义上被破坏了，又在何种程度上是在仪式的意义上被破坏了。这个问题对于纳瓦霍人来说毫无意义，而且可能根本无法让他们明了(1936b:8)。

威廉·G. 哈格(William G. Haag)的观点要激进得多，也宿命得多，他认为：

艺术并不是自由的。艺术家无情地受控于推动世界前进的那种最强大但又最细微的力量，即文化决定论。时代艺术趣味的每一点变化都在艺术家的"心灵"以外的范畴内孕育和生长……那个地方当然就是文化——艺术家身处其中并参与构建的规范的、形式化的、一致的行为(1960:217)。

这种立场过于宿命化和简单化，因而无法令人信服，不过它强调了文化在塑造音乐方面所起的重要作用。

保罗·法恩斯沃思(Paul Farnsworth)描述的一个实验进一步说明了音乐与文化之间的关系。

数年以前，伊奥利亚公司(Aeolian Corporation)生产的一架双重艺术(Duo-Art)牌自动钢琴被用于一次测试，其目的是要调查圆舞曲的节拍在大学生们的心目中是否有着比较固定的明确速度。实验对象被遮住了眼睛，并被告之来回移动一个大的速度杆，直到他们听到的演奏速度是他们所认为的适当速度。这一组调查对象给出的速度设定大体上在♩=116 左右，这也正是伊奥利亚公司当时所认为的适当速度。狐步舞曲的速度通常被设定得快了很多，在♩=143 左右。

六年以后，伦德(Lund)在一组类似的大学生身上又进行了舞曲速度的研究。伦德发现这时候被视为适当的速度比以前快了，对于圆舞曲是♩=139 而对于狐步舞曲是♩=155(1958:69)。

我们不能把"正确"速度在时间中的这种变化归因于音乐构造的

固有要素或声音本身，因为如果我们采取这种观点的话，我们就不得不承认音乐具有某种独自存在或自行存在的性质，并不得不提出乐音引起了乐音的变化这样无意义的赘述。相反，是源自文化模式的趣味和偏好的因素引起了音乐中的这种变化，而这些文化模式同音乐速度可能没有或者很少有直接的关系。

然而民族音乐学的历史有时似乎表明，它正是由非常相似的假设发展而来。关于音乐构造的大量研究完全或者在很大程度上脱离了文化背景，这表明声音的构造自身作为一种可分离的价值被民族音乐学家们当做了最大的价值。的确，乐音被当做了一个封闭的系统，它按照本身固有的法则和规律运行，而与制造它的人类没有什么关系。但是这种研究音乐的方法是否能令人满意，以及乐音本身是否一个系统都是值得怀疑的。一个系统包含着一组事物或观念，其各部分依靠它们自身的内在逻辑和构造而结合起来并共同发挥着作用，这意味着，由于这种密切的关系，A 部分的一个变化会在 B 部分引起一个相应的变化。那么在音乐中，举个例子来说，A 节奏的一个变化应该在 B 旋律中引起某种相应的变化；或者说，依照 X 变化了 Y 也要变化的假设，一个 Y 类型的乐句应该必然跟随着一个 X 类型的乐句。或许音乐确实以这种方式运行，只是我们还没有认识到，但是我们在自身音乐体系的所有例子中都发现，我们的 B 旋律可以被成功地在 A 节奏或 C 节奏或 D 节奏上演奏，而 Y 乐句并不一定随 X 乐句而出现。

即使我们假设乐音是一个系统，脱离社会因素或文化因素来研究它也是基本无效的，因为正如我们前面指出的那样，音乐必然是在某种社会背景和文化背景中由人为了他人而创造的。只专注于乐音的现象表明，民族音乐学在很大程度上还没有走出描述性研究的阶段。我们在这里可以回顾一下卡西迪的划分，他把艺术活动和科学活动划分为分析、综合以及还原到实践，分析专注于积累资料，而综合以分析资料之间的联系为中心；卡西迪所说的分析在上面被称为描述。卡西迪十分强调止步于分析的危险性：

无法正确区分分析功能和综合功能，以及常常与之相伴的对此或彼的“偏爱”，是造成科学家和人文工作者分离的主要原因之一。……这个例子代表了一种普遍的错误，即把科学的一部分（分析）当做科学的全部。我想要强调的是，分析科学和分析艺术只是局部的科学和艺术……对健康的科学和艺术而言，所有的三类活动——分析、综合以及还原到实践——缺一不可（1962：23）。

伦纳德·迈耶（Leonard Meyer）表达了相同的观点，他这样说：

在不贬低描述性民族音乐学的重要性及其许多贡献的情况下，我们也应当了解它所能提供的信息的本质和局限性。因为有时候它所采用的观念以及得出的结论是没有根据的，因为它们停留在不被认可或未经检验的心理学式的假想上（1960：50）。

最后，麦卡莱斯特（McAllester）尝试着解释了民族音乐学对描述性研究的高度强调：

对音乐与文化间关系的强调理应是多余的，而且如果不是因为我们自身的西欧文化中的一个奇怪特性，它也会是多余的，这个特性就是文化概念的分歧。我们能在人类学的意义上把文化理解成一个人群的所有生活方式，但是我们也把文化理解成“修养”的含义，并特别强调艺术形式以及艺术至上主义。我们的这种文化特性的结果是艺术与文化整体相分离。我们更多地讨论毕加索的创作时期，而没有把毕加索作为他那个时代的社会的、宗教的和经济的压力的显像（manifestation）来加以讨论，或者换言之，没有把毕加索作为其文化的显像来加以讨论。

同样，对于音乐，我们特别倾向于在文化背景以外考虑作为音乐的音乐。我们常常讨论一首歌的艺术形式，它的美或不美及其原因，并以脱离歌曲主要文化功能的许多其他方式进行讨论（1960：468）。

这种对于仅从描述的观点来研究音乐的方法的反动，与其说是在控告这种方法，不如说是在控告一种错误的方法论，在这种方法论中，

显然必须兼具多面的方法被某种单一类型的研究所代替。我们可以而且必须从多种观点来研究音乐，因为它的视角包括历史、社会心理学、结构、文化、功能、物理、心理学、美学、符号等等。要想获得对音乐的理解，显然没有哪一种研究能够真正取代整体的研究。

对于完全地或几乎完全地专注于民族音乐学的描述部分的做法，我们还有另一个反对的理由，这涉及到当音乐构造成为唯一的研究对象时必然会出现的价值判断。在这种情况下，调查者的出发点是得自构造本身的一系列判断，除非他研究的是世界上为数不多的具有发达音乐理论的文化中的一种。这意味着，无论他的分析方法多么客观，实际上他的分析是从研究对象外部强加上去的。从本质上来说，对于这种做法并没有异议，因为任何分析都包含这种观点的构建。但是对于任何人为的事物或思想，调查者还有另一种不容忽视的分析来源；这就是事物或思想的创造者对它们的评价。

保罗·博安南(Paul Bohannan，未注明出版日期)给了我们一组直接适用于这两类信息来源的实用概念：他把它们称为“民间评价(folk evaluation)”和“分析评价(analytical evaluation)”。民间评价指的是这样一种事实，即“当人们通过说话或行为来产生某些东西时，他们……会评价他们自己的言语和行为，而且通常……抱有某种目的。把词语指派给行为和事物就是文化评价的一种形式。对它们持有道德的、经济的或宗教的看法是对它们的进一步评价”。因而人们创造事物和思想时是有原因的，而且人们赋予他们的行为以价值。同时，旁观者——人类学家或民族音乐学家——“……分析一种文化不只是为了在其中行为……毋宁说，他分析那种文化是为了给它归类，按照或多或少的科学原理去理解它，并把它传达给对它没有经验的同行、学生和读者，他们至少在某种程度上受自身文化的阻碍而不能理解其他文化”。换言之，民间评价和分析评价从不同的前提出发并且有着不同的职责。民间评价是人们对他们自己行为的解释，而分析评价是由局外人运用的，建立在对多种文化的经验之上，并且指向理解人类

行为规律这一广大目标。博安南继续写道：

在这样的情况下，把说者、行动者或行为者的评价与分析者的评价混为一谈便是犯了重罪……

区分民间评价和分析评价是必要的，因为我们只有知道了民间评价才能肯定我们分析的东西是在材料中实际呈现的。一旦我们确定了这一点，分析评价就可以有广阔的天地，并且可以发现行动者所不知道的规律，而不会错误地把分析评价强加给情境中的行动者(p. 1—3)。

民族音乐学中的具体应用已经清楚了。民间评价对调查者是必要的，因为没有它调查者就无法知道他的分析究竟是在材料中呈现的还是他自己加入的。这并不是说调查者对其材料的分析只能得自民间评价；恰恰相反，他的工作就是做出自己的分析。但是他给材料加入的分析必须基于他从那种文化中学到的有关其音乐和音乐体系的最广义的知识。因而他要做的是运用音乐体系的普遍知识来归纳那一种体系。

Ⅱ

由于在研究任何特定人群的音乐时都要考虑到所有这些因素，一个急切的问题就是究竟能否建立一种将它们全部包容进去的理论研究模式。这样一种模式必须兼顾民间评价和分析评价、文化背景和社会背景、社会科学和人文学科的相关视角以及音乐的多个侧面：符号的、审美的、形式的、心理的、物理的侧面等等。

这里建议一种模式，它虽然简单但是看来可以满足这些要求。它涉及三个分析层面上的研究——音乐的概念化与音乐相关的行为和音乐本身。第一层面与第三层面相互联系，共同为所有的音乐体系都表现出的不断变化的、动态的性质做着准备。

为方便起见，我们可以从第三层面开始，即乐音本身的层面。这

种声音具有一定结构，而且可能是一个体系，但是它不能独立于人类之外而存在；乐音必须被视为产生它的那种行为的产物。

这种产物出现于行为的层面，而这样的行为似乎主要有三类。第一类是身体行为，它又可以再细分为实际发声过程中涉及的身体行为，在发声过程中身体的张力和姿势，以及单个有机体对于声音的身体反应。第二类是社会行为，它也可以再细分为作为音乐家的个体所必须履行的行为和非音乐家个体在特定音乐事件中必须履行的行为。第三类是言语行为，这是指通过言语表达的关于音乐体系本身的观念。因而，乐音是通过行为产生的；没有它就不可能有乐音。

但是行为本身以另一个层面为基础，即音乐观念化的层面。要在一个音乐体系中行为，个体必须首先对产生所需声音的行为种类形成观念。这指的不仅是身体行为、社会行为和言语行为，还有音乐是什么以及音乐应该是什么的观念；这里涉及到的问题包括音乐和噪音的区别、音乐产生的源泉、个人音乐能力的来源、歌队的适当规模及相关事务等等。没有关于音乐的观念，行为就不会出现，而没有行为乐音也就无法产生。我们就是在这个层面上发现了关于音乐的价值，而正是这些价值向上透过音乐体系影响了最终的产物。

这种产物作用于听者，而听者以观念化的价值观来评判表演者的能力以及他表演的正确性。因而，如果按照音乐的文化标准，听者和表演者都认为该作品成功的话，那么关于音乐的观念就会被强化、再次运用于行为并且转化为音乐出现。然而，如果评价是否定的，那么观念必须被改变以转变行为并产生不同的音乐，而表演者希望它能更符合本文化的音乐规范。因而经常会有从作品到音乐观念的反馈，这可以解释音乐体系的变化性和稳定性的原因。当然，这种反馈代表了音乐家和非音乐家双方的学习过程，而且它是持续性的。

如果我们以这一简单模式所包含的广阔视角来看待音乐研究，我们的态度就不仅是社会科学式的或人文学科式的，文化、社会式的或结构式的，民间式的或分析式的，而是对这一切的综合。进而，它必然

导向对各种问题的思考，如象征、审美性的有无、艺术间相互关系的问题、利用音乐重建文化史的问题，以及文化变化的问题。它可以避免对音乐研究的局部专注，而使调查者有能力甚至强迫调查者去全面理解我们称之为音乐的人类现象。

或许可以再次重申这个命题：我们听到一首歌，它是由按特定方式排列的声音构成的。人类在创作这首歌的时候行为着，这不仅包括他们在实际唱歌时的行为，还有他们作为音乐家或音乐的听者和反应者在各自的生活方式中的行为。由于他们是音乐家或者对音乐有反应的非专业人士，他们把生活中的音乐事实观念化，然后将其认可为他们文化中的规范。最后，他们因为作品符合或不符合他们所掌握的音乐规范而接受或反对它，从而必然再次影响观念、行为和音乐。

就我所知，还没有人详细地提出过这种模式，或者把它与音乐相联系起来，不过在其他研究领域中有一些类似的观点。最接近的观点可能来自于视觉艺术的领域，正如维尼吉·格罗塔内利（Vinigi Grottanelli）写道的那样：

> 除了审美评价以外，研究任何艺术品或任何种类的艺术品时都应当遵循三种既有关联又有区别的分析路线。第一种是图像学的（iconographic）分析，也就是说，这种分析同时是形态学的、工艺学的和历史学的，它关注艺术品自身的性质、艺术品的形式特征、创作技巧、在空间和时间中的分布，以及它们与别处的类似作品在风格上的密切关系。第二种是象征图像学的（iconological）分析，研究艺术品代表的含义，它意在描绘的事物的性质，以及与它不可分割的潜在的观念、信念系统——特定文化中的观念与符号的世界……第三种方法……是研究那些观念的以及它们在社会日常生活中的具体符号的影响，还有它们对仪式行为、社会行为和男女个人的思维的影响。只有结合了这三种方法，我们才能对我们要调查的现象有一个正确的认识（1961：46）。

科尼利厄斯·奥斯古德（Cornelius Osgood）在其物质文化研究的理论框架中得出了相似的结论，只是精确性稍逊。他的目标是在三个

层次上研究他所谓的“观念”(ideas):

1. 直接得自人类行为的那些关于精神之外的实物的观念,以及关于制造这些实物所必需的人类行为的观念。

2. 关于那些不直接导致制造精神之外的实物的人类行为的观念。

3. 关于不涉及人类行为(言说除外)也不涉及直接因这种行为而产生的实物的那些观念的观念。

第一类大致对应于通常意义上的物质文化。它包含同一个人或一群人制造的可视物或有形物(如工具、衣服或住所)直接相关的所有资料。

第二类大致对应于通常意义上的社会文化,它包含那些并不直接导致制造物品的人类行为的所有相关资料……

第三类只与观念相关……被称为宗教思想的庞大领域都可归入这一类……还有所有的哲学和思考都属于第三类。理解这一概念的主要难点是,在行为的定义中言说的观念化内容被排除在外了。然而,对于(一个自我的)有关一个人言说行为的观念,我们似乎是很有可能完全从言说者的非观念化行为(non-ideational behavior)的角度来考虑的(1940:26—27)。

在这种方法中,奥斯古德的第一类与这里所谓的音乐产品非常接近,而第三类与这里所谓的观念化非常接近。然而,第二类与这里所谓的行为并不完全一致,虽然看上去有些相似。奥斯古德显然并未试图提出一种动态的模式,因而他的系统里没有包含建立在学习之上的反馈因素。

最后,这里提出的模式与某些当代的人类学观点有一些联系,观念的层面可能对应于所谓人类组织的文化方面或观念作用方面;行为的层面对应于社会方面;产品对应于物质;而反馈对应于人格体系和理论学习。

应当强调的是,除了在理论的层面上以外,我们不能把上述模式的各个部分当做截然分开的事物来考虑。音乐产品不能脱离产生它

的行为；行为也只有在理论上才能同作为其基础的观念相区分；它们通过从产品到观念的学习反馈而全部联结在一起。这里将它们分别提出是为了强调整体的各个部分，如果我们不理解其中的一部分也就不能正确地理解另一部分；如果我们不能认识各个部分，就必然会失去对整体的把握。

第三章　方法与技巧

辨别一个学科特色的方式，至少有一种是通过理解它所采用的研究分析方法来达到的，虽然这一点很明显，但民族音乐学的文献并没有对方法论的问题进行广泛的讨论。然而，方法依赖于理论取向和基本假设，特别是那些与学科的目标有关的理论取向和基本假设，由于这些假设可能因人而异，所以在开始就把它们阐述清楚是比较明智的。

我的第一个假设是，民族音乐学这个研究人类行为及其产物的学科在其所能接受的范围内试图模拟科学的方法。我说的科学方法是指对假设的表述、对变量的控制、对收集到的资料的客观评定，以及为了最终归纳音乐行为而对结果的分类，这些方法不是适用于某个特定的人群而是适用于整个人类。

我的第二个假设是，民族音乐学既是一门实地学科也是一门实验室学科；也就是说，它的资料由调查者从他研究的人群中收集、并且至少将部分地用于实验室分析。于是这两种方法的结果将融会于最终的研究。

我的第三个假设来自于实际情况，它是由这个领域迄今的研究范围决定的，即民族音乐学主要关注非西方文化，特别是北美洲、非洲、大洋洲、南美洲和亚洲的无文字社会，以及欧洲的民间文化。民族音

乐学对近东和远东的艺术音乐也有过一些研究，但我们很少愿意把有关西方文化中的音乐的研究归入民族音乐学。

第四个假设是，虽然对于不同社会而言，或者更广泛地说，对于有文字社会和无文字社会而言，实地技巧必然有所不同，但是无论调查哪一个社会，实地方法的大体框架基本不变。

第四个假设在性质上是中性的，也就是说，它们只是谈到了所有民族音乐学家的工作背景。然而，剩下的三个假设是关键，它们将谈到在过去没有得到清楚理解的问题。

其中第一个是，民族音乐学在大多数情况下未能发展出一种对实地方法的认识和评价，因而也就未能在研究中一贯地加以运用。虽然情况肯定不全是这样，但是我们显然为两大难题所困扰。第一是我们的实地研究的表述含混不清，也就是说，在相当的程度上，实地研究的陈述缺乏清楚明确的问题计划。第二是民族音乐学一直为业余的实地"收集者"所苦，他们对于民族音乐学的目的了解得十分有限。这类收集者对诸如采样之类的问题常常缺乏辨别和思索，他们的工作设想是，重要的就是收集音乐的声音，而后这些声音就可以交由实验室工作者去"对它做点什么"。

这引出了第二个批评性的假设，即民族音乐学在过去主要致力于收集事实，而不是解决作为人类文化一部分的音乐研究的广泛问题。这在民族音乐学的文献中得到了强调，它的绝大部分关注的是对乐音的分析，而缺乏对它们的文化母体的探讨、对乐器形制的描绘，更少提及音乐在社会中的含义和作用。至今民族音乐学基本关注的是描绘性的材料和研究；它强调的是乐音是什么的问题，而不是为什么和怎样这种更广泛的问题。当然民族音乐学并没有把全部注意力集中于此，但是它确实在我们的研究中占据了主导地位。

我的第三个批评性的假设同样在一定程度上来自我已经提出的假设。尽管事实上民族音乐学既是一门实地学科又是一门实验室学科，而且它最有益的成果必然来自两种分析的融合，但是一直存在着

一种对这二者的人为割裂和对实验室研究阶段的强调。特别要提及一种令人遗憾的倾向——依赖于书斋式分析的倾向。当然，思考、推测以及将预感、直觉或想象理论化无可厚非，因为这都是一个学科发展的重要部分。然而，有两种书斋式的分析是应该予以反对的：未能以实地资料对理论进行实际检测的分析，以及实验室的技术人员对于他人采集的实地资料的分析。为了清楚地解释后一点，我们可以这样说，分析并非自己采集来的音乐材料可以而且的确会向我们提供某些有价值的信息，但是这样做有两大局限。在大多数情况下分析者都无法知道他所处理的样品的种类和范围；而且他对于广泛的音乐场景缺少深入的了解，而要想正确地理解乐音的形成，这种知识必然是至关重要的。过去曾经有过根据商业发行的小型样品展开民族音乐学研究的例子；虽然关于此种研究的准确性的证据还有待确认，但是它们的可信性是极为可疑的。我希望书斋民族音乐学将成为历史，至少不会被照搬，并且只限于有可能会得益于它的少数研究范围内。

总之，民族音乐学既是一门实地学科又是一门实验室学科；实验室阶段必须依托实地阶段，我们必须努力在它们之间求得一种平衡，而不能完全或几乎完全偏重于任何一方。民族音乐学历来为其构成材料和指向目标的双重性所困扰，而且总会有些学者偏重一方或另一方。然而，最终的目标必须是将二者融入一种包含两方面的广泛理解。

I

实地技巧和实地方法之间存在着明确而重要的区别。“技巧”指的是在实地收集资料的细节，也就是说，诸如信息提供者（informant）的适当使用、友好关系的建立、给调查者和被调查者双方休息时间的重要性之类的问题。另一方面，实地方法的范围要广泛得多，它包含实地技巧赖以确定方向的主要理论基础。虽然在解决实地问题的实际过程中它们密不可分，但当我们考虑如何阐述这些问题时它们有着

相当的区别：技巧指的是收集资料的日常办法，而方法则不仅包含这些技巧，还包含建立实地研究的框架所涉及的种类繁多的问题。

关于民族音乐学实地方法的资料比较少见。在《民族音乐学》(*Ethnomusicology*)中，亚普·孔斯特根据他本人在爪哇的经验(1959：14—16)简略地讲述过在实地中要做的事情；国际民间音乐理事会(International Folk Music Council)曾经出版过一本关于实地采集问题的小册子(Karpeles，1958)；海伦·罗伯茨(Helen Roberts，1931)对实地工作者提出了种种建议；然而所有这些资料都更关注技巧而不是方法，而且没有人提到研究方案、课题或许多其他基本事项中的任何一种。大卫·麦卡莱斯特(David McAllester)在其《敌向的音乐》(*Enemy Way Music*)的附录中简要地讲述了他的研究计划，并提交了他曾经用以指导其研究的问卷，评论了这一问卷的应用与成果(1954：91—92)。但是实地方法所涉及的内容远远不止收集数据的技巧，因为在收集数据得以进行之前，调查者必须面对以下的基本问题，即假设、实地问题、研究方案，以及在所有这些问题中理论与方法的相关性。

最后一个问题，即理论与方法的相关性，在相当的程度上而言是最重要的而可能又是被理解得最少的一个问题。因为不考虑理论，我们就无法设计任何课题的基本假设。赫斯科维茨曾经非常中肯地表达过这一点，他写道"……不仅是一个特定的实地课题的执行，而且还有它被阐明和计划的方式都深受学者的概念体系影响"(1954：3)。虽然赫斯科维茨是在特指人类学的而不是民族音乐学的实地方法，但是他的例子却值得我们注意，很大程度上因为民族音乐学运用的一些方法直接得自人类学。

对于那些喜欢列举特征的学者与那些以功能主义方法决定其理论方向的学者，赫斯科维茨对比了他们的研究所特有的基本假设。对于前者：

> 这一因素很重要……假设只要人群间的联系——正如他们各自

生活方式的构成要素之间的相似点和不同点所表现的那样——可以被重建，那么文化就是一种可以被理解的历史现象，同时假设这些生活方式包含的事项相当离散，以至于它们可以被分别记录并按数学的方法加以处理。

另一方面：

……根据功能主义者的理论立场，一种文化的构造编织得如此紧密，以至于将其剥离一缕都是对整体的歪曲，这意味着特性这一概念不能被接受，因为目标在于收集那些揭示现存行为模式的整体状况的资料。于是，视点在这里成为研究的单位(p. 4)。

对于强调社会概念的学者与强调文化概念的学者，赫斯科维茨也以同样的顺序指出了他们方法上的分别，即前者"……更注重那些针对'是什么'的问题而收集来的资料，而后者更关注动态，并为'为什么'一类的问题寻找答案"(p. 5)。这种分别并不意味着任何一种理论方法一定优于另外一种，除非在解决特定问题的时候；重要的是理论倾向必然会影响观点、方法、假设的形成，课题方向以及所有与实地方法相关的审视，而这些因素又会影响实地技巧。

回顾一下过去的民族音乐学研究，这一类的审视显然促进了学科的成形，而且在很多情况下都是人类学理论指引了民族音乐学家进行特定类型的研究。于是，当艾昆达尤·菲利普斯(Ekundayo Philips)根据他所谓的感情语调提出对音乐发展阶段的假设，并举出当代约鲁巴人(the Yoruba)(1953)的例子时，或当鲍尔弗(Balfour)总结出非洲摩擦鼓的各个发展阶段时(1907)，他们都大量使用了 19 世纪晚期形成的古典社会进化论。又如，当弗罗本纽斯(Frobenius)部分上根据乐器的分布而提出非洲的四个文化圈时(1898)，20 世纪初期德奥人类学的文化历史学派显然是其主要来源。再如，萨克斯(Sachs)为全世界的乐器发展构建二十三个层次时(1929；1940)，他的方法表述中包含了文化圈(*kulturkreis*)和早期美国传播学两方面的理论表述。

重要的问题是，当前的哪些理论基础为总结民族音乐学的课题提供了背景。这并不是一个轻而易举的问题，因为民族音乐学家很少甚至从未在这方面检验过他们的基本假设。然而，文献至少显示了两种方法，也可能是三种方法，而实地调查者接受的方法必然决定着他的工作。每一种方法都可以用二分法来阐明，虽然我的观点是没有一种二分法能保持不变，并且所有的二分法都易于分解。

第一种二分法涉及到民族音乐学最大的一个难题：我们研究的目的究竟是记录和分析音乐还是在人类行为的语境中理解音乐。如果采纳前一种观点，那么实地工作者的主要方向就在于采录足够的音乐样本，以便回到实验室里进行分析。基本的目标是对采录的音乐做出正确的结构分析，而主要的研究方法是收集信息和记述。如果是另一种情况，目标是在人类行为的语境中理解音乐，实地工作者就几乎自动地成为一个人类学家，因为相对于采录的样本，他更关注一些广泛得多的问题，如音乐的作用与功能、音乐家的角色与地位、处于音乐行为之后的观念以及其他类似的问题。这里的重点在于音乐，但不是脱离了其全部语境的音乐；调查者试图以广泛而比较全面的知识走出研究的迷雾，这种知识的内容既包括文化和音乐，也包括音乐适合于以及被使用于广泛语境的方式。很明显，学者对于这些方法的倾向不仅会大大影响他的成果，也会影响他的实地方法和技巧。

第二种二分法是有着不同目标的所谓广泛研究和深入研究。在我所说的广泛研究中，调查者的目的是在一个地区广泛地旅行，而不在任何一个地方做过多的停留，并尽可能快速而广泛地记录。这种实地方案的结果是在分散的地理区域中快速积累了大量较为表面化的资料。这种方法的效用是，它主要在音乐构造方面对一个特定区域形成了广博的认识。调查者能够比较迅速地扫视这个地区的音乐的突出特点以及变异的表现方式。这种方法着重于浏览，当然它也能有助于在将来进行更详细的本质性研究，从而揭示最有意义的问题。另一方面，在深入研究中，学者选择一个特定而有限的地区并贯注其全部

注意力。这是一种深度研究，其目标在于尽可能地穷尽一个有限地区的音乐的相关资料。同样，采用这两种方法将形成并实行完全不同的研究方案、方法和技巧。

第三种二分法在民族音乐学的文献中表现得不太明显，它是一种关系到一切人类研究的终极目标的二分法。它涉及到的问题是，一个学科究竟是要为自身的缘故而探求知识，还是要努力解决实际的应用问题。民族音乐学很少像应用人类学或行动人类学那样被运用，而且民族音乐学家很少感到他们应该尽力去解决影响人们命运的问题，但是已经有一些这样的研究出现(Weman, 1960)，而且我们可以想见这样的研究在将来可能会变得更加重要。应用研究的难点在于，它的调查者所关注的焦点是一个单一的问题，而这可能使得或迫使他忽视其他同样重要的问题，而且调查者也很难避免外界对于研究项目的控制。虽然这还没有成为最主要的问题，但是如果它确能引起民族音乐学家更大关注的话，它肯定会影响他们所从事的研究。

这三组问题显然属于那些能够、并且有时确实会显著影响调查者的工作方法的问题。理论、概念框架和方法之间的关系很密切；实地工作不可能存在于真空之中，而且它的本质必然由研究者的基本方向决定。

以此为背景来看，任何研究课题显然都在某些方面被限定了，当然这决不意味着实地工作者可以简单地依赖他的总体方向，并指望它会自动关照他的研究项目。正相反，研究的每一个具体事项都需要谨慎的计划以及对全面研究方案的归纳。雷蒙德·V. 鲍尔斯(Raymond V. Bowers)提出了指导良好方案的四项标准；虽然他谈论的显然是社会学的研究方法，但是他的标准对于民族音乐学同样适用(1954:256—259)。

鲍尔斯提出的第一点是“研究的可行性标准”。它的意思是，每一项研究工作都是对于时间和精力的冒险，因而“应当尽可能地被当做风险来考虑……”，在这方面学者必须考虑已经出版的相关资料，包括与他提出的特定假设有关的材料，而且在他研究自身以外的文化时还应包括民族志的文献。如果是集体项目，还必须考虑可以得到的人员

的问题。适用的研究技巧以及研究者有没有足够的必备知识以提出假设的问题都具有特殊的重要性。

第二个标准是“对研究目标的明确设定”的标准。民族音乐学在这一点上不太严格，常常以含混不清的目的陈述代替精确的研究目标。我们已经用相当的篇幅来指明，对目标的陈述在很大程度上决定着实地方法和实地技巧以及对收集到的材料进行的分析。鲍尔斯中肯地指出，精确的目标设定与模糊的目标设定之间的区别就是科学调查与前科学调查之间的区别，他还说：“那些在一个项目开始时就对他们要寻找的目标不甚了了的人，很可能最终对于他们所得到的东西同样不甚了了。”

第三个标准是“方法论的明确性”的标准。鲍尔斯在谈论这一点的时候联系了当前的研究。对方法论的关注有两个主要原因：第一，我们所能得到的任何结果都是借由采用特定的方法论而获得的，因而与方法论有着密切的联系；第二，通过记录方法论，“研究的经验可以被更充分地回顾、评价并与他人分享”。在这两点之上还应该加上第三点：如果我们熟知方法论并明了哪一种方法论最适用于当前的课题，那将对获得重要研究成果大有帮助。

最后，鲍尔斯提到了“详细说明研究成果的标准”，并解释道：

> 一般来说，研究是为了获得成果——新知识、新的方法论工具或解决实际问题的新技巧。目标提出了问题，而方法论的构想选择出适用于这些问题的经验性资料，并将它们集中在一起。在研究者最大限度地完成了这项活动之后，他的工作才能结束……他的责任不仅仅是匆忙地对成果进行归类。他必须借助他的研究工作和专业背景对成果的意义做出最慎重的判断。他必须指出他的研究所未能实现的目标，以及他认为实现了的目标，而且他必须在其背景所允许的限度内对这两方面做出最精确、正式的阐述(1954:258—259)。

那么，民族音乐学的实地方法同其他研究领域的实地方法一样，是一个广博而复杂的问题。它与理论方向的问题密切相关，并涵盖了

包括课题、假设、目标和方法论技巧在内的研究方案。要进行民族音乐学的实地研究，就必须仔细而详尽地考虑这些问题。

Ⅱ

民族音乐学家的实地工作取决于他自己对方法（取其最广义）的表述。于是一个项目可能只是指向采录音乐的具体任务，另一个可能指向音乐美学的问题，还有的可能指向音乐家在社会中的社会学角色的问题。然而，如果一个项目被设计为对单一地点的深度研究，而且如果学者认为民族音乐学在研究音乐时不仅要考虑其听觉的方面，还要考虑社会的、文化的、心理的以及美学的方面，那么至少有六个调查的领域需要关注。

第一个领域被称为音乐物质文化，这主要是指调查者按照通用分类法对乐器的整理和研究，通用分类法是以体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器、弦鸣乐器的划分为基础的。另外，对每一件乐器都必须进行测量、描述，并按比例绘制或者拍照；要记录构造原理、用料、装饰图案、表演的方法和技巧、音域、音质以及理论上的音阶。然而，除了乐器的这些基本的描述性事实以外，实地工作者还要进一步考虑一些更具分析性的问题。社会中有没有一种对乐器给予特殊对待的观念？有没有一些乐器受到敬畏？有没有一些乐器象征着其他类别的文化活动或社会活动？有没有某些乐器预兆着对整个社会具有普遍重要性的某种信息？某些乐器的声音或形状是不是与特定的情感、状态、仪式或对行动的号召有着联系？

乐器的经济作用也很重要。社会中可能有专门以制造乐器为生的人，然而无论这样的人是否存在，一件乐器的生产必然包含了生产者的经济时间。乐器可以被买卖；它们可以被定做；无论如何，乐器制造是整个社会经济活动的一部分。乐器可以被当做一项财富；它们可能为私人所拥有；它们的所有权可能属于个人但却由于实际的原因而

被忽视；或者它们可能构成村落或部族财产的一部分。乐器分布在传播学和文化史的重建中有着相当的重要性，而且我们有时候可能通过乐器研究来推测或确定人口的迁移。

第二类研究专注于歌词，这包含了作为语言行为的歌词、语音与乐音的关系以及歌词通过叙述所揭示的内容的问题。由于它显而易见的重要性，歌词—音乐的关系问题很久以来都是民族音乐学所思考的问题，但是直到最近才有人运用现代语言学和民族音乐学的技巧对它进行了特别的研究。

歌词揭示了文学行为，对于它可以从结构和内容两方面进行分析；在很多情况下，歌词的语言都倾向于与日常谈话不同，在某些例子中，如赞名[①]或鼓语，歌词成了一种只有社会的某一部分人懂得的"秘密"语言。歌词中的语言往往比日常谈话更自由，这个仅能展现诸如释放压力之类的心理过程，还能揭示某种难以通过其他方式理解的特质。出于相似的原因，歌词还常常表现出在日常谈话中难以启齿的深层价值观和目标。而这又可能使我们通过一种有用的指标来认识一种文化的主要气质，或概括一种民族性。我们常常可以通过歌词来理解理想的行为和真实的行为。最后，歌词被用做群体的历史记录、灌输价值观念的方法以及年轻人的濡化机制。

研究的第三个方面包含了音乐的类别，包括由调查者为了研究之便而设计的分类，但更重要的是人群自身对于不同歌曲类型的分类。当然，研究者应该在这种考虑中安排他的录音计划，使其包含在控制的情况下和实际表演情况下的所有音乐类型的足够样本。

民族音乐学家关心的第四点是音乐家。音乐家的训练和成为音乐家的方法非常重要。个人的未来职业是由社会强加的还是他自主选择的？训练的方法是什么——潜在的音乐家是靠自己的资源学习，或是从他人身上获得有关乐器或歌唱技巧的基本知识，还是按规定时

---

① praise name，非洲人的称号，用来讲述一个人的身份、籍贯、部落、家族等等，以歌唱的形式表达出来。——译注

间经历了严格的训练过程？他的老师是谁，他们的授课方法是什么？这又引出对职业性和经济回报的考虑。一个社会可能会区分不同的水平层次，通过不同的称呼将他们分类，并且把最高的赞誉留给那些被社会视为真正的职业音乐家的人；或许音乐家实际上并不被当做专业人士。酬劳的形式和方法因社会而异，在某些情况下音乐家可能根本得不到报酬。

还有一些问题也同样引起我们的兴趣，并且具有同样的重要性。比如音乐家是否被视为具有特殊天赋的个人？或者所有的社会成员都被认为具有相同的潜质？音乐家的能力是否因继承而来？如果是这样，那么是从谁那里继承而来的？又是以什么方式继承而来的？

作为社会的一个成员，音乐家可能认为他的专业将他与别人区分开来，因而他可能以一种特别的眼光看待自己和社会。非音乐家对于被认可的和不被认可的音乐家行为也有他们的观念，并在此基础上形成他们对音乐家及其行为的态度。音乐家的确可能成为一个独立的阶层，并以他们的共同技能为基础在社会中形成一些组织。他们可能拥有他们创造的音乐，这再次提出了经济的问题，在这里是关于无形商品的经济问题。

对音乐能力的跨文化检验也是在这一点上开始的；虽然超越文化的检验似乎没有出现过，但是对此进行归纳将大大有助于我们评价音乐家和非音乐家的潜在的和显现的能力，无论这些能力是由社会还是个人评定的。

第五个研究领域关注的是音乐与文化其他方面相关的用途和功能。我们手头的资料强有力地表明，在用途上音乐涉及社会的所有方面；作为人类行为，音乐同时与其他各种行为有关，包括宗教、戏剧、舞蹈、社会组织、经济、政治结构以及其他各方面。调查者在研究音乐时被迫在全体文化中寻找音乐的关联，而且在非常真实的意义上来说，他会发现音乐反映了包含它的那种文化。

与确定音乐的用途所涉及的调查相比，对音乐的社会功能的调查

属于一个不同的层面，因为这种探索指向一些深入得多的问题。曾有人提出，音乐的一项基本功能是辅助社会的统合(integration)，这是人类生活中的一个长期的重要进程；另一种意见认为，音乐主要是一种释放心理压力的方法。民族音乐学对于用途和功能常常并没有加以区分，这个大体领域的研究总是倾向于集中在前者上面，而把后者排除在外。但是在这二者中功能研究可能会更激动人心，同为它有助于我们更深入地理解音乐成为人类社会的普遍现象的原因。

最后，实地调查者把音乐当做一种创造性的文化活动来研究。在这里，音乐研究的中心是被调查社会的音乐观念。最基础的问题是音乐家和非音乐家双方如何区分音乐和非音乐，而这个课题在民族音乐学中很少被触及。音乐产生的源泉是什么？音乐是在超人类力量的帮助和认可下被创造出来的，还是一种纯粹的人类现象？新的歌曲如何问世？如果作曲家在社会中有着公认的地位，那么他如何作曲，还有他如何谈论(如果他谈论的话)作曲的过程？衡量表演的标准非常重要，因为了解了这种标准，调查者就会更明了什么是好的音乐和坏的音乐以及这种标准在社会中的执行方式。这些问题引出了其他的问题，比如被调查社会对音乐理论的民间评价和分析评价，在形式被设想为可操作对象的范围内涉及到的特定问题，以及音乐家和非音乐家在思维中是否将音程或特别的核心节奏型等形式因素具体化的问题。

这些问题的答案又引出了更广泛的问题。音乐是否被当做一种审美活动，或者功能性是它的主要倾向？它是否被认为与形象艺术、造型艺术、文学、舞蹈、戏剧中的艺术活动有着密切的联系——或者，从观念上说它是独立的？

那么，这些就是民族音乐学家在实地研究的阶段所要找寻的一部分内容。显然还有其他的具体问题，但是总的来说，学者在实地研究的阶段必须考察对象文化的所有方面，因为民族音乐学家的目标不仅是理解作为构造性声音的音乐，还有理解作为人类行为的音乐。因此，我们除了要从听觉的方面研究音乐以外，还必须从音乐创造中使

用的工具、音乐采用的表现性语言、音乐的种类，作为社会一员的音乐家、音乐的用途和功能以及音乐创作等方面入手。

Ⅲ

如果我们再次假设民族音乐学起源于实地研究，音乐是文化的一部分，并且民族音乐学家过去所研究的社会是西方之外的社会，那么我们几乎必然要进一步假设实地方法和实地技巧来自于文化人类学。虽然民族音乐学家很少特别地表明这一点，但实际确实如此。也许应该更准确地说，民族音乐学的实地方法来自于一般意义上的社会科学，而实地技巧大多从人类学这一特定的社会科学借用而来。

与民族音乐学的情况一样，在人类学的学科历史上，人类学家在相当晚的时候才开始探讨实地技巧的细节，不过很多资料现在都可以得到。一般认为，在人类学的历史上，布罗尼斯拉夫·马林诺夫斯基在其《西太平洋的冒险者》(*Argonauts of the Western Pacific*)的序言中，第一次具体而详细地探讨了同民族志的实地报告有关的实地技巧。《西太平洋的冒险者》发表于 1922 年，是马林诺夫斯基关于特罗布里恩(Trobriand)岛民的里程碑式的研究著作的第一部。在序言中，马林诺夫斯基提出了实地调查的三个标准：

……首先，研究者无疑必须持有真正的科学目标，并且知道现代民族志的价值和标准。第二，他应当使自己处于良好的工作条件中，这主要是说，脱离其他白人而在原住民当中生活。最后，他必须运用一些特别的方法来收集、利用和保存他的证据(1950:6)。

在今天来看，第一个标准仍然像 1922 年时一样明确适用，而且它包含了我们在“实地方法”的题目下所探讨的广泛问题。第二个标准在人类学界引起了相当的争议，这种争议一直持续到今天；问题是民族志学者可以在多远的距离中、多长的时间里以及多深的程度上成为一个参与观察者，还有回报是否能超过损失。第三点关注的正是这里

所谓的“实地技巧”，马林诺夫斯基继续着他的探讨，以纳入各种他认为最有益处的特定技巧。

在马林诺夫斯基的最初总结之后，许多其他人类学家就方法和理论的一般问题（Radin，1933）、特定调查中的实地方法和技巧（Mead，1940b）、特别的技巧建议（Herskovits，1950）等各种问题进行了写作。保罗（Paul，1953）和奥斯卡·刘易斯（Oscar Lewis，1953）或许对实地问题进行了最详细的探讨，不过我们还能列举出别人的名字。

例如，本杰明·保罗（Benjamin Paul）在一系列标题和小标题之下，对导入（introductions）、建立角色、角色扮演的道德规范、参与的类型、信息提供者、采访、做笔记等问题做出了他的阐述。另一方面，赫斯科维茨把实地研究分为持续时间、沟通、友好关系、比较以及历史深度的问题，其中前三项被认为适用于任何实地项目，而后两项取决于特定的问题和方法（1954：6）。这里没有必要进入实地技巧的细节，因为上述各著作已经对它们进行了详细的探讨。然而，确实有一些问题未曾在民族音乐学中得到广泛的思考，这里将对它们进行一些讨论。

其中第一个问题是人类学中所谓的“民族志的真实”。它指的是这样一个事实，即任何特定文化内的任何特定行为或信仰都似乎常常在细节上有着近乎无穷的变异，这不仅适用于音乐，也适用于文化的任何其他方面。如果调查者不可能在有限的时间内考虑每一个细小的变异，那么他怎么才能知道一首歌的哪个版本是“适当的”或“正确的”版本呢？答案存在于以下二者的区分之中：绝对的正确性和这种绝对性或许并不存在的观点。重要的并不是寻找唯一的真理，而是“一种文化对……特定行为模式变异的认可和接受的限度”（Herskovits 1948：570）。也就是说，民族志或民族音乐学的“真实”并非单一固定的事物，而是处于变异的特定分布内的一系列事物，而且引导我们理解现象的正是变异的界限，而不是假定的绝对性。

变异性和民族音乐学的“真实”问题在民族音乐学中很少被考虑。海伦·罗伯茨（Helen Roberts）在她对牙买加民歌变异性的研究中意

识到了这一点，而 A. M. 琼斯(A. M. Jones)对同一首埃维人(Ewe)歌曲的两个版本进行了深入的分析(1959:234—245)。然而，约翰·布莱金(John Blacking)的探讨是最有意思的探讨之一，他建议对几次表演使用综合记谱。他的论点是：

除非专门为了研究艺术的处理，否则我们希望了解一位音乐家每次演奏某一首乐曲时本来要演奏什么，而不是他在某一特定场合正好演奏了什么。在民族音乐学家的分析过程中，"时间-音高"图等机械性手段可能是有用并且必需的，但是最终的记谱应该尽可能地像标准乐谱那样简明易懂，无论如何它只是对音乐演奏的一种指引和对实际音响的近似记录。

本文中的四则谱例并不代表每一次两名文达(the Venda)男孩表演奥卡利那笛(ocarina)二重奏时的精确音响，而是对同一首二重奏的几次表演的综合。这里没有给出我所听到的或我录音的每一次演奏的详细乐谱，因为我认为一项处于初级阶段的分析并不比人类学家的实地笔记更需要发表。记谱的意图在于表现任意两名演奏这首二重奏的万达人所期望的音乐模式(1959:15)。

那么，布莱金考虑了问题的两个方面。一方向，为了分析的缘故，民族音乐学家必须使用他个人的详细记谱，而另一方面，几次演奏的综合可以充分说明演奏者所追求的音响和结构。布莱金的这种观点确实反映了民族志的实践，因为人类学家虽然会仔细记录任何特定现象的变异范围，却试图在他的报告中平衡地综合这种范围。那么，尽可能广泛地收集特定问题的相关资料，记述行为的一致性，并对这种一致性之内的变异界限给予同样的关注，我们就能求得民族志或民族音乐学的"真实"。

第二个非常重要的问题是对所谓"点"式研究的使用，对于探求民族音乐学的真实来说，这种调查技巧能够增加其可靠性。很简单，点式研究指的是对所收集到的资料在更广泛的语境中的有效性进行检验，这种检验一般在实地工作将要结束时进行。也就是，在一个无差

别的小型社会中，调查者可能在一个村落花费他的大部分时间，但在最后几个星期到相邻地区去检验从“外来的”信息提供者处收集来的信息。在一个有差别的大型社会中，点式检验可以在社会的不同阶级或阶层中进行，在某种意义上，在同一社会、同一阶级的不同信息提供者中对信息的交叉检验也属于点式检验的范网。通过这种技巧得到的信息主要不是为了揭示新的事实，而是为了检验已有的事实，特别是查明观察者在何种程度上可以推广他已有的信息。点式检验的技巧显然还没有在民族音乐学中得到普遍运用，或者得到了运用但其结果没有得到文献的记录。

第三个特别的重点涉及到再研究，也就是由原调查者或另一位调查者对一个地区或一个问题再次进行检验。由于再研究适用于人类学，奥斯卡·刘易斯对这个问题给予了特别的关注(1953:466—472)，他发现可以区分出四种类型的再研究：

(1) 第二位或第三位调查者带着重新评估前任工作的明确构想前往一个群落；(2) 原调查者或一位独立的调查者到一个早先研究过的群落去研究文化变迁，并以第一份报告为基线来衡量和评价变迁；(3) 调查者返回某一文化去研究此文化中以前未被研究的方面；(4) 以及调查者对早先研究过的文化的某些方面进行更深入的研究，并有可能以新的观点进行研究。当然，这些类型有重叠的部分。在某种意义上，所有的再研究都是附加性的。然而，这是研究方案中的侧重点问题(p. 467—468)。

刘易斯列举了人类学文献中许多再研究的例子，不过应当注意的是，民族音乐学似乎没有对再研究的重要性给予足够的关注。再研究有助于检验和更好地理解民族音乐学的方法论。当然，我们的目标不在于指出早先研究中的错误，用刘易斯的话来说，在于发现“……在哪种情况下哪种人容易犯哪种错误。只要有足够数量的再研究，就有可能发展出一种观察的理论，这种理论将有助于评价个人平衡等式的、人格的以及意识形态变量的或文化变量的作用”(p. 467)。再研究的

第二个价值在于它能够给文化变迁带来的信息。

当然，民族音乐学在再研究方面的不足有其迫不得已的原因。原因之一是缺乏可用的人员，另一个原因是实地研究所能得到的经费的局限。再者，在民族音乐学界可以感到一种压力，即应当研究那些处于迅速文化变迁中的人群的音乐，而且开辟新天地肯定比研究那些已经成为研究目标的音乐更有吸引力。但是对于当前的民族音乐学来说，再研究已经成为极富重要性和启迪性的工作，因为我们出版的论著已经有了一定的时间深度，这使得再研究变得可行。拉弗莱什(La Flesche)或丹斯摩尔(Densmore)对美洲印第安人的研究、霍恩博斯特尔对卢旺达歌曲的分析、赫佐格对太平洋音乐的早期研究都是再研究的基线，再研究可以在此基础上对方法论和音乐变迁的理解做出重要贡献。

最后，必须提到比较的方法，因为如果比较是分析的一个目标，它就必须在研究构想中被考虑到，虽然这更多地涉及对所收集资料进行分析的问题而不是实地技巧的问题。我们从一开始就必须清楚地区分两种比较方法，一种是人类学中的那些社会进化论的支持者所使用的比较方法，另一种是现今我们所设想的比较方法。老的比较方法在本质上以一种支持文化阶段、当代祖先的概念以及类似表述的演绎性理论为基础。在这里，文化事实差不多被一致用于“证明”已经被推论出的理论；于是有了文化阶段的概念，调查者只需寻找适合并支持已有结论的事实。

然而，当前使用的比较方法却避免用事实去支持演绎性理论，它的目标在于有控制的比较，这种比较通过归纳可以引出更广泛基础上的概括。为了进行这种比较，方法显然必须严谨，相似的事物必须得到比较，而且比较必须切中某一特定的问题并成为研究构想整体中的一部分。我们在这里假定，民族音乐学的目标之一是提供可供比较的资料，而更广泛的目标是对音乐的一种归纳，它最终将适用于全世界范围的音乐。

因而，为比较而比较不是我们要追求的目标，一种比较方法可以

有很多的使用方式。赫斯科维茨总结了一些可能的方法：

我们是否在古典“比较方法”的传统中关注文化的属项？我们在研究图腾崇拜、商品交易或巫术活动时是否在比较文化制度？我们在关于艺术、社会组织、经济、民俗的概括性论文中是否希望在完整的文化层面之间进行比较？或者，在民族性之类的研究中，我们是否采取整体论的方法并试图比较文化的总体？我们可以再问一下自己希望通过比较获得什么。我们是否希望确立文化变异的界限，并用限定性生物物理因素和生态因素来评价这些界限？或者，从哲学的角度来看，每个社会中的行动由特定的感知模式和价值模式指引，而不同感知模式和价值模式的共同基础在于人类行为中的一些普遍因素，那么我们是否在尝试理解这些普遍因素？我们是否在试图建立人群之间的联系，并分析这些联系的历史意义？我们的目标是不是理解作为文化变迁基础的动力作用？移至方法论的层面，我们要问的是应该怎样去比较。分类在这里非常重要。我们应该按照特定现象，或是按照历史潮流，还是按照地区进行比较？

要回答这些以及其他可以提出的问题，就必须使用某种形式的比较(1956:135)。

虽然赫斯科维茨谈的是人类学的比较方法，但是他的问题显然同样适用于民族音乐学。民族音乐学多少有些想当然地把比较当做它的一个主要目标，而且它的早期名称“比较音乐学”的确强调了这一结论，但是却很少有人意识到比较所涉及的问题。人类学对此给予了更多的关注，上面引用的赫斯科维茨或刘易斯(1961)等人的研究可以对解决民族音乐学的问题起到相当重要的作用。

Ⅳ

前面已经提到，民族音乐学既是一门实地学科也是一门实验室学科，因此很明显，两种技巧必须在民族音乐学方法的广泛领域之内得

到运用。虽然我们无意在这里详述民族音乐学的记谱方法和乐音分析，但是对一些问题必须加以考虑。

有一个极大的难题贯穿实地技巧和实验室技巧两个领域，即代表一个群落、部族或更大团体的音乐面貌的样本由什么构成的问题。至少从理论上讲，任何特定歌曲共同体中的歌曲数量都是无限的，因为我们不太可能了解全部的样本，而且就我们所知，创造性在任何文化规则下都是一个无止境的过程；因此某一天可能被认为是全部的样本也许在第二天就会变得不足。那么无限样本中的多大比例是可靠的呢？答案是没有答案。

然而，民族音乐学显然必须对充足而可靠的样本的标准得出某种可操作的定义。看来有一种相当简单的解决方法。它包括从一个大的曲库里任意选择一首特定的歌曲，对其进行转写、分析，并在客观、准确的基础上记谱。然后在同一曲库中五首不同的歌曲样本上重复这一过程，并平均其结果。要完成基础的工作，也许要进一步扩展到二十五首歌曲的样本，并最终研究一百首歌曲的样本。然后可以比较大小不一的样本的研究结果，并对其进行统计学的分析，这是为了评估它们的数据差异的重要性。那么，在样本中找到研究结果的近似点应该是可能的，这种近似点可能在十首歌曲、二十五首歌曲或甚至大约一百首歌曲之中找到。为了验证研究结果，必须对不同的曲库进行同样的检查，因为音乐中可被允许的变异范围可能因体裁而大不相同。就我所知，这种程序还没有在民族音乐学研究中得到应用，而且看来我们必须对充足样本的标准做出某种认证，因为我们目前的研究无法保证我们正确认识一种音乐体裁的组成部分。

我们可以在何种程度上根据一个人群的音乐特征进行概括？或者反过来，一种截然不同的结构的下属体裁是否在任何音乐群体中或所有音乐群体中存在？我们对这些问题还不太理解，而这使得采样的普遍问题变得更加复杂。换言之，在全面反映某一人群音乐的样本中，战争歌曲是否在结构和形式上迥异于情歌、葬礼歌、游戏歌、酒歌、

狩猎歌或其他类型的歌曲，同样，看来这个问题的答案可以通过一个可行的实验来求得，即以比较计算的方式对特定人群的歌曲进行分析，并比较其结果。

早在1935年，乔治·赫佐格在研究北美印第安音乐时就指出了这个问题，当时他提出，无论特定人群有着什么样的"主要"体裁，有四种歌曲似乎贯穿于这些人群的部落体裁；这些歌曲包括幽灵舞、情歌、捉迷藏游戏和动物故事歌。他说道：

根据这些发现，我们必须重新考虑当前的观念，即把部落体裁或民族体裁看做完整而同质的图景，它们往往在一定时间之后将新因素吸收到其背景中来，同时保持或重建其"原有的"完整性。……可以说，我们描述一种音乐的"形式"时常常只是在罗列完全不同的个别形式的特征，而这些形式代表着不同种类的歌曲；或者在罗列分别有着无数实例的不同形式(1935:10)。

接着，对于他视为既定事实的"体裁内的体裁"现象，赫佐格提出了的三个可能的原因，即旧音乐层面被新的附加要素覆盖的可能性、向其他人群的借用、或者"……使音乐形式与心理态度相一致的心理偏好"(p. 10)。可惜的是，虽然文中附有一些曲例，赫佐格显然没有贯彻其建议的全部含义，也就是说，他没有提供能够证实体裁内的体裁确实存在的证据。不过它的存在似乎没有什么问题，而且内特尔对肖尼人(the Shawnee)的研究也确实证实了这一点(1953a)，虽然还没有翔实到足以定论的程度。赫斯科维茨关于达荷美人(the Dahomean)的探讨也同样具有启发性：

如果各种歌曲类型并不伴随着各种音乐形式，那将是很奇怪的，而且，事实上我们不可能把"达荷美音乐"当做一个单位来谈论。歌唱的类型不同，不光场合以及在这些场合上所唱的歌不同，歌曲的形式、长短以及被赋予的音乐处理都显示出大幅度的变化(1938:II,321—322)。

据赫斯科维茨记述，"赞颂先王及在世酋长的名字和事迹"的歌曲

经过排练在表演中达到了非常精致的程度；与此相对的是“集市舞蹈”歌曲或“祖先仪式和萨格巴塔(Sagbata)仪式的特定歌曲”，它们的音乐“不那么复杂，节奏更规则，音域更窄，旋律更简单。的确，这种即兴歌曲的形式大体上比精心创作的歌曲的形式要统一得多……”。

如果某些音乐体裁确由一些可识别的下属体裁构成，那么分析者如何呈现他的研究成果呢？这是否意味着任何对音乐体裁的研究必须要以下属体裁的方式呈现出来，或者反过来，下属体裁能否被汇集成一种总的体裁？如果假定后者可行的话，那么我们必须牢记，寻找一种总的体裁可能会歪曲细节化图景中的特定部分，而且其成果可能根本不符合任何一个下属体裁。

这些问题又引出涉及音乐分析的一些更深层的问题，其中最重要的是一种体裁的特征由结构的哪些方面决定的问题。民族音乐学家在分析中要考虑大量的体裁要素，如旋律的音域、高度、方向和轮廓；旋律音程和音程模式；装饰和旋律技法；旋律节拍和时值；形态构造；音阶、调式、持续音和(主观的)主音；节拍和节奏；速度；歌唱风格，等等。但是这些要素中的哪一点决定一种音乐体裁的特征？旋律范围比时值重要还是次要，或是同等重要？进而，某一方面是否可能在不同的体裁中有着不同的重要性？

这些问题同样难以解答，不过看来至少有一种方法使我们有理由将某些要素视为特征性要素，这种方法就是对统计有效性的检测。弗里曼(Freeman)和梅里亚姆在 1956 年就尝试了这种方法，他们在研究新世界的两种源于非洲的音乐——巴西的巴西亚市的凯图教(Ketu cult)音乐和特立尼达的拉达教(Rada cult)音乐——时，在大二度和小三度的相对出现频率这一形态标准上使用了费希尔(Fisher)的判别式功能。结论是，仅只这一简单的标准就对两种体裁做出了误差只有 0.9的区分，而且如果考虑更多的变量，错误还会大大减少。那么这项研究实际上表明，两种音程在这两类歌曲中的出现频率具有相当高的统计学意义，而且音乐形态的这一特定方面是特征性的(Freeman and

Merriam，1956）。

这项研究没有为总的问题提供最终的答案，因为它的样本仅限于两种文化，而且只采用了两种简单的衡量标准。但是我们可以进行一种未经证实但却符合逻辑的假设，即如果仅仅由两个音程的相对频率这一简单标准就可以得到如此高度精确的结果，那么肯定还有其他同样富于诊断价值的形态因素，而且我们可以进一步假设，综合考虑的要素越多，结果就越精确。

我们到目前为止所讨论的问题都基于这样一个假设，即实验室的分析者具有将音乐的声音转写到书面的正确方法，但是这个问题还远远没有解决。民族音乐学家们一致同意，书面转写的最终目的在于得到一首歌曲的准确面貌，并对其进行分析以揭示形态和风格的要素。然而，对于达到这一目标的理想方式以及记录声音细节所必需的精确程度现在还没有定论。

在民族音乐学家发展的早期，记谱是在实地通过耳听进行的，但是这种方法由于缺乏可靠性而早就被抛弃了。不仅歌曲的速度常常超出记谱者的能力，而且在反复的情况下，变异发生的程度可能使得记谱者将歌手的努力记得杂乱无章。此外，录音资料可以一遍遍地播放，记谱的精确性也可以得到反复的详细检验。

然而，至少有一位学者提出了在实地根据耳听记谱的长处。海伦·罗伯茨写道：

> 当然，普通的手写记谱比录音要慢得多，而且需要所有相关者富于耐心。另一方面，它也有许多优点。它使记录者有很好的机会去观察歌手的音乐才华和能力，以及他在一次次的反复中在旋律、曲式、歌词等方面的变化性，而这些在留声机的紧张快速的录音中不会被注意到。它也顺便创造了交谈的良机，因为在记谱的过程中必然会出现某些问题，而收集者在粗浅的录音过程中却不会想到它们，等记谱者提出这些问题时早已为时过晚。此外，在这种更为从容的工作中，信息提供者可能会请旁观者协助回忆，也可能会发生一些争论，它们可能

会为细心的收集者提供有价值的附加资料。在检查即兴曲的创作和作假方面，普通的手写记谱是最可行的方法。对同一首歌曲的录音和普通手写记谱进行比较是一种有益的方式。

显然，任何歌手对记谱过程都抱有与对录音过程几乎同样浓厚的兴趣，而且在相识时间如此短暂的情况下，当收集者通过读谱不仅再现了歌词而且还再现了他们自己的歌曲旋律时，他们会感到特别地高兴(1931:111—112)。

尽管有着这些争论，民族音乐学家们一致认为录音是不可取代的，而综合运用多种技巧可能会为研究带来益处。录音器材的发展——首先是唱盘，然后是钢丝，最后是到目前为止最通用的磁带——使得民族音乐学家可以永久地记录乐音，并将其带回实验室进行精确得多的记谱。然而，即使到了这一步，记谱本身仍然依赖于人耳，而且其精确程度因人而异。

我们通常认为所有的记谱必须尽可能地精确详细，然而一些机械仪器和电子仪器的出现似乎表明精确性是一个相对的概念，对于它可以有很多的解释方法。例如，带有百分制系统的测弦器(monochord)等仪器(Kunst, 1959:2—12,231—232)的早期发展表明，探知远比人耳的固有能力更加精确的音高单位是可能的，闪光频谱测音仪(Stroboconn)等仪器的发展进一步证实了这一点(Railsback,1937)。

在更近一些的时候，查尔斯·西格发展出了被称为音谱自记器(melograph)的频率分析工具，它对单声部旋律做出了迄今为止最为详细的图样分析(1951,1957,1958)。西格认为，广大民族音乐学家使用的西方记谱法中的传统符—线式音乐书写方式最多只是一种比较粗略的说明工具，就描述性而言它并不准确。

相对于音乐本身如何发声，它更多告诉我们的是如何使它发声。然而没有人能使它如曲谱书写者所愿那样发声，除非他不仅具有书写传统的知识，还具有与它相关的口头(或者，用听觉更好一些)传统的知识——即学生通过耳朵学来的传统，它在部分上得自于普通的长

者，但特别得自于他老师的训诫。因为在这种听觉传统中往往保留了大量关于“音与音之间发生什么”的知识——也就是说，关于链条的链环之间和水流中相对稳定的水面之间发生什么的知识。

对于西方的艺术音乐和通俗音乐以外的任何音乐，我们在使用这种以说明为主的记谱法进行描述性音乐书写时会做两件事情，而这两件事情都是完全不科学的。第一，我们从其他音乐中挑选出某些与西方艺术音乐记谱法中我们熟知的构造物相似的构造物，并把它们写下来，而忽略了我们没有对应符号的一切其他构造物。第二，我们期望我们记谱的结果由不承载其他音乐传统的人来阅读。读出的结果只能是部分的欧洲构造物和部分的非欧洲构造物的混合体，而联结它们的运动则是100%欧洲式的(1958:186—187)。

西格认为，将音谱自记器与常规记谱法一起使用，可以使我们更好地认识音乐中那些不一定能被耳朵感受到的层面，这些层面可能是一种体裁的特征性因素，但是由于现有的音乐书写常规而未被记录下来。

通过音谱自记器产生的图表，民族音乐学家进入了另一个分析层次，这与他所习以为常的分析层次截然不同。如果我们要使用这种“记谱法”，我们显然还需要一套相应的新型分析体系。常规记谱法中的音是一个可以用不同方式处理的具体存在物，而音谱自记器的“音”是一条持续而凹凸不平的线，它可以几乎不间断地流动。那么问题涉及到可以被分离研究的单位的本质，或者这样说最准确，是否可以或者是否应该分隔出单位。音谱自记器向我们展现的内容涉及到一个新的解释层面，它与通过常规记谱法所得到的解释截然不同。

这提出了一系列的新问题，中心的问题是记谱应该达到、能够达到和必须达到的精确程度。音谱自记器是现有的最精确的记谱工具，西格认为这种精确程度是必需的，因为常规记谱法所展现的音乐被蒙上了种族主义的面纱，而且它并没有表现出音乐中某些非常重要的层面。另一方面的问题是，常规记谱法所提供的关于音乐构造的信息是否不足以让我们对突出的构造模式进行比较精确的描述和分析，换言

之，或许常规记谱法只是给了我们一种信息，音谱自记器给了我们另一种信息，而它们都同等重要。

如果我们接受这种观点的话，我们仍然需要确定常规记谱法所必需的精确程度。巴托克（Bartok）和洛德（Lord，1951）在为塞尔维亚-克罗地亚民歌记谱时所使用的系统或许是这方面最精密、描述最准确的系统，但是这种系统过于详细以至于有时非常难读。大多数民族音乐学家使用一种简单得多的系统，它没有那么多的附加记号，但是这种系统是否精确到足以描述一种音乐？而且，如果像经常发生的那样，两位民族音乐学家对同一首歌曲的记谱结果略有不同，那么这会在多大程度上改变对总体系的理解？是否可以求助于数量，并期待数以千计的资料去抵消可能出现的一切错误？如果是这样，我们不可避免地又回到了采样的问题，特别是代表一个特定人群的音乐面貌的样本由什么构成的问题。

那么，民族音乐学面对着大量有关方法和技巧的问题。这些问题的解决方法或部分上的解决方法将大大强化这个学科，并将使民族音乐学更广泛、更确实地认识它的目标和它想要探究的理论问题。

第二篇
观念与行为

第四章　观　念

每种音乐体系都由一系列观念预示，它们使音乐融入全体社会活动，并将其阐释和定位为种种生命现象中的一种。这些观念决定着音乐的实践和表演，以及乐音的产生。除了其中的某些内容以外，这些观念大多没有以直接的言语形式表达出来，因而要想研究它们，必须在理解民间评价的基础上进行分析评价。这些观念共同构成了一个框架，音乐在社会中的位置，以及人们对于音乐是什么、音乐应该是什么的看法都建立在这个框架之上。这种基本观念不同于那些与音乐构造有直接关系的观念。我们此处关注的不是人们如何区分大小三度之类的问题，而是音乐的本质是什么，它作为现有生命现象的一部分如何进入社会，以及使用和组织音乐的人在观念上如何对待音乐。

人们对于音乐与噪音或非音乐所做的含蓄的或实际的区分是其中最重要的观念之一；这是理解任何社会中的音乐的基础。按照逻辑我们可以假定，如果人们无法做出这种区分，那么也就无音乐可言了，因为要么一切声音都是音乐，要么没有一种声音是音乐，因而音乐也就无法存在了。进而，什么被认为是音乐或非音乐决定着任何特定社会中的音乐的性质。如果一群人认为树中的风声是音乐而另一群人认为不是，或者如果一群人认为蛙鸣是音乐而另一群人否认那是音

乐，那么很明显，关于什么是或什么不是音乐的观念必然相去甚远，而且这种观念决定着相应的乐音。

我们对于如何在自身社会中进行这种划分没有达成一致的意见，这突出表现了这个问题的难度。西方理论家倾向于使用声学标准，他们将乐音引述为“具有规律的周期性振动的声音”(Culver，1941：4—5)，而把噪音称做“没有音高的声音”(Seashore，1938b：20)。巴塞洛缪(Bartholomew)说“一种声音太复杂或太不规则，或兼而有之，以至于它本身听起来没有音调，这种声音就叫做噪音”，但是他又补充道，“当然，乐音与噪音之间没有绝对的界限”(1942：159)。某些声音作为音乐的可接受性因个人和时间而异，当我们认识到这一点的时候，问题的难度被进一步强调了；钢琴并不总是被当做一件乐器(Parrish，1944)，贝多芬的音乐曾一度受到排斥，而现在各种形式的电子音乐正饱受争议。

当然，声学性的划分并非大多数社会的普遍划分方式；实际上，人们常常按其他标准划分音乐和噪音。比如，刚果的巴松叶人(the Congo Basongye)虽然不直接地表述音乐是什么，但对此有着明晰的观念。巴松叶人往往以箴言式的陈述来回答这个问题时，比如：

> 当你满足的时候，你唱歌；当你发怒的时候，你发出噪音。
> 当一个人喊叫的时候，他不思考；
> 当他唱歌的时候，他在思考。歌曲是平静的；噪音不是。
> 当一个人喊叫的时候，他的声音是挤迫出来的；
> 当他唱歌的时候不是这样。

利用这种陈述并进行详细的询问和观察，旁观者有可能建立一种巴松叶人对音乐和噪音的三段式“理论”。

首先，对巴松叶人来说，音乐总是与人有关的；源自非人类的声音不是音乐，也不能被当做音乐。信息提供者从不把小鸟的“歌唱”划分为音乐，而树中的风也不会“歌唱”。只有特定种类的超自然表现形式，或者更准确地说，超人类表现形式有能力创造音乐，这进一步强调了上述观点的一贯性。纯粹的超人类存在者穆郎盖乌鲁(*mulungaeu-*

lu)不仅不创造音乐，而且完全是个哑巴。然而，般多师(*bandoshi*)即女巫在定期的秘密集会上唱她们自己的歌曲；这可由以下事实来解释，即女巫是人类，她们在生命中从事一种邪恶的事业，虽然她们的确有着超常的能力，但她们仍然被认为是人类。巴松叶人对于比库迪(*bikudi*)即古代精灵是否歌唱有着不同的意见，不过这更多的是歌声能否被听到的问题，而不是有无音乐产生的问题。老年人说，在特别的情况下可以听到古代精灵夜间在丛林中歌唱，这与巴松叶人的音乐理论一致，因为古代精灵被认为是人类，因而可以创造音乐。然而，年轻人说老年人是愚蠢的，被认为是古代精灵夜间发出的声音实际上是豺的叫声，而根本不是歌声；这也与理论是一致的，因为动物不能创造任何种类的音乐。最后，歌曲不是神话传说的一部分；虽然歌唱或演奏乐器的能力直接来自于艾菲尔·穆库鲁(Efile Mukulu，上帝)，但是艾菲尔·穆库鲁被认为不是一个可以自己歌唱的音乐制造者，而且创造地球和人类的文化英雄们在他们的创造活动中也不歌唱。因此，只有人类创造音乐的观念是符合巴松叶人的观念框架的。

虽然信息极度匮乏，但是这种只有人类才创造音乐的观点显然不是全世界的普遍观点。J. T. 约翰(J. T. John)在讲述塞拉利昂木琴时记录了以下的起源传说：

> 根据代代口传的故事，“巴兰基”(balanji)音乐是由一个大约十岁的小男孩传入的。据说他在清晨去他父亲农场的路上听到一只小鸟在丛林中鸣唱，他被小鸟婉转的声音深深地打动了，便停下来听了一首歌。他用心听了之后继续赶路，砍了一些树枝并把它们弄平。他又砍了两根树枝，把前面的树枝编在一起放在腿上，又用后来的两根树枝敲打它们。经过不断地练习，这个少年能够演奏他从鸟的嘴里得来的歌了。现在每个“巴兰基”乐手都知道并且会演奏这首歌(1952:1045)。

很明显，约翰所讲的这个或几个不知名的群落把鸟的歌唱算做音乐，或至少算做音乐的基础。这与巴松叶人截然不同，巴松叶人不会支持这种起源故事，因为鸟类不能创造音乐。因此把某些声音当做音

乐或不当做音乐有着超出音乐自身以外的后果。

巴松叶人关于音乐构成的“理论”的第二点是，音乐的声音必须是有组织的。例如，在木琴或鼓上随意的敲击不被认为是音乐。然而仅仅有组织还不能符合标准，因为如果三个鼓手在他们的鼓上一起敲一下，虽然它是有组织的，但这还不是音乐。于是第三个标准是，声音必须有一定的持续时间才能成为音乐。

根据这三个标准——音乐只产生于人类、它必须是有组织的、它必须有持续的时间——巴松叶人划分了音乐与非音乐之间的界限。然而，在这二者之间有一个中间领域，人们对它意见不一，而且在这个领域里，声音的语境决定着它是否被认可为音乐，这并不奇怪。

吹口哨就属于这种区域，巴松叶信息提供者对于这是不是音乐的问题意见完全不一致。但是吹口哨有不同的类别。一个人可以在打猎过程中把吹口哨作为一种信号手段，在这种情况下巴松叶人一致认为这不是音乐；在讨论用口哨吹一首公认的曲调时，不同意见产生了。巴松叶人也把气吹入卷成杯状的手掌和奥卡利那笛(*ocarina*; *Merriam*, 1962a)等各种工具来发出声音。后者被称为艾普笛(*epudi*)，也是打猎中的一种信号手段；有时人们也吹它来为某些狩猎歌伴奏，不过在两种情况中它的声音都不被当做音乐。另一方面，吹奏卷成杯状的手掌可以在旋律和节奏上为某些舞蹈伴奏，在这种情况下它符合音乐的标准，并且被认可为音乐。艾普笛的演奏也是如此。最后，虽然唱歌与唱无意义的音节有所不同，但是二者都被认可为音乐，而哼唱处于边界领域，有些人认为它是音乐，有些人否认。

恩克蒂亚(Nketia)在概括非洲音乐时表达了类似的观点，特别是关于语境在决定声音是否音乐的重要性方面：

> 因此，长笛或沙槌的声音、铁铃的声音、石头的震动……棍子的敲击、水果壳里种子的声音、跺脚的声音——这一切都提供着潜在的音乐，它们可以被富于创造性的表演者在特定的环境中加以利用。也就是说，进入音乐概念的声音不仅包括有固定音高的声音，也包括无固定音高的

声音。它们既包括可持续的声音也包括不可持续的声音……

这种宽泛的概念并不意味着在非洲社会中能听到的所有声音都有着相同的价值或者所有的声音都被视为音乐或音乐性的声音。相反，区分与评价是存在的。根据不同的地点和使用方式，相同的物理声音可能会引起不同的反应。

在阿坎(the Akan)社会中，如果有人用烟罐的盖子把一个瓶子上的泥刮掉，他就会发出作为副产品的噪音。如果他在阿耶瓦(ahyewa)音乐的表演中进行这种刮擦的行为，声音虽然相似，但却有着不同的意义，它会成为有目的的音乐行为(1961b:4—5)。

要理解任何一种音乐体系，音乐与非音乐的区分都是一个非常重要的问题。它在社会中划分着音乐的界限，它不仅塑造着音乐本身，还塑造着音乐故事和关于音乐起源的观念。例如，虽然有人曾试图在理论上区分言语和歌曲(List, 1963)，但是在民族音乐学的文献中几乎没有关于这一重要民间评价的信息，而它是所有音乐体系的根基。

在所有社会的基础音乐观念中，音乐"才华"的问题也是一个同样重要的问题。社会认为某些个人比其他人具有更强的能力，还是整个社会都分享同等的才华？它是否由个人从其父母或亲戚那里继承而来，或者究竟有没有继承的观念？外来者或许可以采用音乐能力测试来研究这个问题，但不幸的是，这类测试看来显然受文化制约，它们被按照西方世界所理解的音乐来设计，因而无疑只具有有限的价值。同时，我们掌握的少量信息表明，关于这一问题的民间评价确实存在。梅辛杰(Messenger)发现，尼日利亚的阿朗人(the Anang)认为所有的个人生来对审美活动有着同样的内在才能，他们相信只是后天的训练才使一个人比另一个人更有技巧。联系到木雕，梅辛杰写道：

某个人一旦通过交费和参与宗教仪式来致力于这一职业，他几乎肯定能够发展出足以使他成为一个成功专业者的技巧。所有相关的人都完全想当然地认为他会成为一名熟练而具有创造力的手工艺人。阿朗人承认有很少的一部分雕工表现出比同类工匠更高超的才华，但

同时，无论我们怎么试图去说服他们，他们也不承认有些人缺乏必要的能力。同样的态度也适用于其他审美领域。某些舞蹈者、歌手和织工被认为比大多数人更有技巧，但是所有人都能很好地跳舞和唱歌，而那些选择以织布为业的人通过学习而长于这一活动(1958:22)。

阿朗人的观点强调人们生来具有同等的天赋，而巴松叶人认为各人所继承的音乐能力肯定不一样，这两种观点截然不同。虽然巴松叶社会是强大的父系社会，但是对音乐能力的继承可以来自父母的任何一方。如果父母中的一位是音乐家，那么一般认为孩子会继承音乐能力并成为一位音乐家，虽然并不绝对如此。消极的是，有些人被公认缺乏音乐能力，巴松叶人对此可以以他们的祖先没有音乐家来解释。因此，巴松叶人对于有天赋的"天才"个人有着明确的观念；这种观念与我们自身的西方世界的观念非常相似。

这方面的观念对特定社会中的音乐而言无疑相当重要，因为它至少有助于决定谁会或者不会成为音乐家，以及谁会或者不会受到这方面的鼓励。进而，它影响着社会中的音乐潜力；可以假定，阿朗社会中的潜在音乐家资源要比巴松叶社会丰富得多，因为在巴松叶社会中可能成为音乐家的人数强烈地受制于个人"天分"的观念。于是，不同社会在这方面相去甚远，而且我们似乎可以按逻辑假定，任何群体的整体音乐状况都跟这种观念有着直接而实在的关联。

相对于音乐与非音乐之间的区分，民族音乐学文献在这一主题上的资料给了我们更多的线索，但是它们并不详尽，而且现有的资料似乎对非洲比对任何其他非西方的世界区域都更加关注。例如，瑟罗(Thurow)在谈到象牙海岸的鲍勒人(the Baoule)时说，"虽然有些个人被公认在特定的艺术技巧方面有着特殊的才能，但事实上社会的每一个男性成员都掌握着某种特别的宗教技能或艺术技能"(1956:4)。阿拉基加(Alakija)在对非洲的概述中说，"非洲人生来就是音乐家……我常常观察非洲儿童玩耍，我发现他们中的每一个都有成为作曲家的天赋"(1933:27)，这可能与阿朗人的观念相仿。巴斯登(Bas-

den)在记述尼日利亚的伊博人(the Ibo)时说“天才是被公认的”(1921:190),贝霍(Gbeho)在谈到西非海岸的大师鼓(master drum)时说“其节奏复杂得难以形容,演奏者是天生的而不是培养出来的”(1951:1263)。与此相仿,西耐兹·伽泽克波(Sinedzi Gadzekpo)写道,在加纳的埃维人当中,“演奏主奏鼓的技巧似乎来自遗传,虽然非鼓手家族的人有时也可能成为熟练的鼓手”(1952:621)。恩克蒂亚给我们提供了关于阿坎社会中的鼓手的更准确的信息:

鼓手的职责由父亲传递给儿子,因为人们相信如果一个人的父亲是鼓手,那么他会继承他父亲的技巧,而且能轻松地学会这一技艺。正如一句阿肯谚语所说的那样:“螃蟹永远生不出小鸟来”……也就是说,后代就像他们的祖先一样。“有其父必有其子”……儿子的精神品质和修养得自于父亲……

还有一种关于鼓手后裔的信条。人们相信有的人生来就是鼓手。据说这样的人生下来不久就显示出他的遗传特征,因为当他被人背在身上时,他用手指敲打背他的人的后背(1954:39)。

非洲以外的信息似乎非常欠缺。梅尔维尔·赫斯科维茨和弗朗西斯·赫斯科维茨(Frances Herskovits)的报告说,在特立尼达“即兴算不上一种特别的天赋或少数人才有的才能,它的模式对任何机智敏捷的人而言都是轻而易举的”(1947:276),而奎恩(Quain)提到斐济人“除了托维亚(Toviya)的祖先所具有的普遍能力以外,他们中的一些人有向他歌唱的特殊才能,而他无法把这种才能传授给他人”(1948:236)。玛格丽特·米德(Margaret Mead)这样记述蒙杜古默人(the Mundugumor)的情况,不过我们只能假定它同样适用于音乐:

只有很少的蒙杜古默女人编织那种渔婆打鱼时挂在脖子后边的花瓶状小鱼篮。这些制篮者是那些出生时脐带缠在喉咙上的女人。这样的男人注定是艺术家……就是他们会雕刻适合于圣笛尾端的木头造型,也就是河中的鳄鱼精的化身。为艺术和手艺而生的男女们无

须练习，除非他们想要练习，但是缺少这个行业标志的人顶多只能成为一个最笨的学徒(1950:124)。

米德的注释在本质上重申了不同社会在对潜在艺术家数量的预期方面存在的差异。如果蒙杜古默人必须依赖出生时喉咙上缠着脐带的人来提供潜在的艺术家，如果巴松叶人必须从儿童中挑选出音乐家，而不像阿朗人那样认为每一个儿童生来都是潜在的艺术家，那么结果必然大不相同。

由于缺乏必要的信息，我们很难评定这个问题的重要性，但是我们似乎可以合理地假设，有关遗传的观念可能与大众参与音乐的程度以及音乐在社会中的总体重要性息息相关。关于前者的论述很少；贝斯特(Best)在谈到毛利人时说，“几乎所有的原住民都是歌手”(1924:142)，而伯罗斯(Burrows)在关于乌韦阿(Uvea)和富图纳(Futuna)的报告中说，“这两个岛屿上的所有歌唱都具有特别的社会性特征。独唱只是用来引出合唱，或者作为回答或点缀的部分”(1945:78)。还有一些同类的陈述可供引用，但是它们在本质上都是概括性的，而且更重要的是，这些社会虽然有一定信息可查，但是我们缺乏这些社会中的音乐能力遗传性的证据。

音乐在特定社会中的总体重要性的问题在文献中没有得到广泛的讨论，不过我们同样可以发现一些诱人的线索。尼古拉斯·英格兰(Nicholas England，个人交流)说道，在非洲布须曼人(the Bushman)的营地中几乎总有一些音乐活动在进行着，这也符合我本人在刚果的伊图里(Ituri)森林中的一个俾格米人(the pygmy)营地的经验。另一方面，我们在巴松叶人中得到的印象却颇为不同，虽然一般的观念认为音乐在所有非洲社会中都是持续进行的一项活动。巴松叶人确实可以许多天没有任何种类的音乐活动，他们只有一项较为经常的定期活动需要音乐表演：在新月初现时他们会举行与村落的生产神和守护者有关的仪式。虽然不能把音乐活动的发生频率当做音乐的社会重要性的唯一指标，但是它至少给了我们一些线索。

霍华德(Howard)和库拉思(Kurath)在谈到平原蓬卡人(the Plains Ponca)时指出"大多数美国人类学家极大地低估了舞蹈和仪式在平原蓬卡人生活中的重要性。跳舞和仪式活动(包括音乐)占据了平原蓬卡人的大部分空闲时间。差不多可以有把握地说,蓬卡人用他们一年中的三分之一或更多时间来准备或参与这些活动"(1951:1)。我们还可以引用一下米德对新几内亚的蒙杜古默人的报告,不过她谈论的是一件乐器而不是音乐的声音:

关于这些圣笛,作为世袭财产的绳子,几乎同女人等价,这些倾注了顶尖雕工的所有技艺以及整个群落所珍爱的贵重贝壳的笛子,凝聚着蒙杜古默人的骄傲。他们对于土地、房屋和一般的财产都很随意、浪费,也常常很慷慨。他们不是一个贪婪的民族,对聚财不感兴趣。但是他们对于他们的笛子却极度地自豪;他们以亲戚的称谓称呼它们,他们向它们供奉丰盛的食物,而一个人在羞辱和愤怒之极的时候可能会"打破他的笛子",也就是折断笛子,除去它所有可爱的装饰并带走它的名字(1950:151)。

米德也提供了关于新几内亚的查姆布力人(theTchambuli)的信息,并概括地谈到了他们的艺术:

正如阿拉佩什(the Arapesh)人把培育粮食和孩子作为他们生活的冒险,蒙杜古默人在打斗和争夺女人上得到最大的满足,可以说查姆布力人主要为了艺术而生活。每个男人都是艺术家,而且多数人不只擅长一门艺术,而是擅长多种艺术;比如舞蹈、雕刻、编织、绘画等等。每个人首要关心的是他在社会舞台上的地位,他的精美服装,他拥有的美丽面具,他自己吹笛子的技巧,他的仪式的完美和活力,以及别人对他表演的认可和评价……

然而查姆布力人最珍视的是他们那复杂而形态精密的社会生活,他们的仪式和舞蹈的无尽循环,他们的相互关系的华美外表……对这种非个人的艺术乌托邦理想的描绘……(1950:170,183)。

米德也记述了巴厘岛的艺术，并将其与全体文化、人格模式以及人们对艺术给予的关注比例联系起来。

然而在巴厘岛，人们没有把他们的大部分精力用于吃喝、睡觉和做爱，而是用于艺术。在这样的社会中，儿童的成长是不同的。发育中的儿童似乎并非在每一种需求上都必然会得到满足，他们在某些领域接受的刺激不足，而在其他领域接受了过剩的刺激。这使得发展中的有机体除了饮食和性以外还要求其他方面的满足。在巴厘岛儿童所发展的这些特别需要之中，有一种是对于象征性活动(symbolic activity)的需求——演奏一件乐器，雕刻献祭的图案……或观看一出戏剧。

……正如巴厘人所做的那样，人类可以塑造他的文化，因而在成长阶段的儿童身上，每一种被塑造的需要都有一个象征性的回答。小孩子可能在很小的时候就被授知恐怖和挫折、被拒绝的苦闷以及残酷的精神孤独，而长大后仍然可以成为一个无忧无虑的成人，因为对于缠绕和交织在孩子纤弱的精神之网上的每一种压力，他们的文化都准备了一种象征性的松弛方法(1940a:343,346)。

科林·麦克菲(Colin McPhee)对巴厘艺术的侧重点有些不同，他强调巴厘文化中一种与西方世界颇为不同的音乐观念。他写道：

这种音乐的首要本质是实用……它强调的观念与我们的观念有些不同——音乐可能本质上不是用来听的……它永远不是个人化的，也不会包含情感。在仪式上它的存在就像香、花和供品一样必需……这里所需要的是持续一定时间的音乐状态，而无需更多(1953:165—166)。

米德似乎确证了这种观点，她补充道"这种对表演艺术而不是对戏剧的愉悦，对音乐的演奏方式而不是对音乐的愉悦……其本质是巴厘式的，而且肯定基于巴厘人的性格，他们专注于为活动本身而活动并有意避免高潮和认同"(1941—1942:83)。

对于民族音乐学很少触及的一个大问题，这些只是浅尝辄止式的研究。而一个社会的音乐观的重要性，参与的程度，音乐被给予的时

间和关注，以及音乐的重要程度，这些观念都无疑决定着每一个社会的音乐活动。

与这些问题密切相关的是对于表演团体的最佳规模的观念。这方面的文献也很匮乏，不过我们可以看到人们的确持有这种观念，而且持有这种观念的原因可见于文献。

在巴松叶人当中，这类观念因表演的音乐种类而有所不同。核心的乐队成员一向被认为有三个人：一个人演奏朗库菲（*lunkufi*）即裂缝鼓（*slit drum*）；一个人演奏鲁本波（*lubembo*）即双铃（*double bell*）；一个人演奏埃萨卡（*esaka*）即沙槌；根据特定的音乐，乐队中的一个人、两个人或三个人演唱。这种组合对于巴松叶人来说是最佳的，并且有着固定的特性，它的确能演奏出很好的音乐。即使有时组合的规模可以改变，比如在青年男子的歌曲或社交演唱中，但是信息提供者们对于最佳的表演组合规模的意见却相当一致。巴松叶人列出了下列代表性数字：

最少、最佳七人	最多十五人
最少五人	最多、最佳八人
最少五人	最多、最佳七人

信息提供者列出的最佳组合的数字以及原因都倾向于高度一致。巴松叶人说，如果歌手少于最少的人数，人们就不能清楚地听到乐队的声音；反过来，如果超过了最多的人数，歌曲就会变得混乱，因为总会有些不好的歌手被包括进来。音量的问题与声音混乱的问题同样重要；二者似乎都是巴松叶人合唱的明确价值标准。但是音乐家们几乎总是做进一步的限定，即最佳人数应该总是决定于他们对歌手的选择。

弗拉塞德印第安人对演唱组合的适当规模所作的判断与此形成鲜明的对比，因为他们的观念是“歌手越多越好”。这种观念有若干原因。一种实际的观点是，当歌手人数充足时错误不会被听到。“是的，有更多的人会好一些。那样歌曲就会进行得顺畅；人多比较好。可能有一两个人出错。但是歌曲听起来会好一些。”进而，歌手们指出歌唱

是一项体力活："一个人唱歌是很难的；得有人帮你一起唱。"最后，弗拉塞德印第安人认为，有些歌曲能赋予歌手实现他们目标的能力，在唱这种歌曲时，歌手越多歌曲就越灵验。

弗莱彻（Fletcher）和拉弗莱什（La Flesche）对于奥马哈人（the Omaha）的歌队作出了比较相似的结论，他们写道：

印第安人的歌曲很少有独唱的。几乎所有的歌曲都是合唱的，很多歌曲由一百或更多的男女演唱。音量不但加强了语气而且还稳固了音程。一个单独的歌手常常走调，然而在一个或几个朋友的帮助下音调的特征马上就变了，音高也依靠声音的联合而得到了稳固（1911：374）。

麦卡莱斯特在谈到阿帕切人（the Apache）一种特定的歌曲时写道：

（治病）在很大的集会上举行，规模越大越好，医师和所有会唱诵歌曲的人，哪怕只会一部分的人都来参加。有鼓手、舞蹈者以及很多旁观者。整个社区，男人、女人、孩子和狗都在场，只要来了的人都参与活动（1960：469—470）。

最后，汉迪（Handy）讲到了关于马克萨斯群岛（Marquesas Islands）的情况：

唱诵大多是集体进行的，有时是混合的，有时由一个性别或另一个性别的所有人进行——也就是说，原住民的歌唱是公共的。除了合唱中偶尔的领唱之外，我所知道的唯一的独唱是……仪式祭司所唱的个人咒语……（1923：314）。

显然，表演团体的规模在大多数甚至所有社会中都是一个重要的概念。它根据表演的音乐种类而有所变化，并与音乐的其他方面——比如音乐在社会中的重要性和功效——相关联；它也可能反映出整个社会的组织形式。

如果音乐和非音乐、个人才华与普遍能力得到了区分，再考虑到

歌队的最佳人数——而且如果音乐在不同社会中具有不同的重要性——那么所有这些观念显然同有关音乐源头的概念有着某种联系。从一开始就必须区分音乐的终极来源和个人特定音乐材料的来源。举个例子来说，音乐或特定种类的音乐的终极来源可能被认为是神的创造，而同一社会中的个别歌曲可能是借用而来。

虽然民族音乐学的文献和民族志的文献时常提到特定种类的音乐、乐器或者个别歌曲的起源，但是对于音乐的终极来源的有关信念却几乎没有任何记录可查，这多少让人有些吃惊。在巴松叶人之中存在着不同的观点，它们显然与年龄的不同以及信仰有关。年轻一些的人说他们不知道；虽然他们的父亲以及父亲的父亲有音乐，但其终极来源不得而知。年长一些的人更明确，他们说音乐来自艾菲尔·穆库鲁（上帝），虽然对于音乐究竟直接来自艾菲尔·穆库鲁还是经由文化英雄穆洛普维（Mulopwe）间接而来的问题有着不同的观点。弗拉塞德印第安人——至少在“往日”——把所有的音乐归结于幻象探索[①]，但这更多是对个别歌曲而不是对整个音乐体裁而言的。关于新墨西哥的锡亚普埃布洛人（the Pueblo of Sia），莱斯利·怀特（Leslie White）的报告说，“在每一个生物被创造时，其歌曲和仪式也被提供了”（1962：115—116），从而指出了音乐的超自然起源。

关于特定种类的音乐或乐器的起源有着更多的证据，我们曾经提到，J. T. 约翰记述了木琴的起源以及来自小鸟鸣唱的塞拉利昂标准木琴曲。与之类似，阿散蒂人（the Ashanti）将击鼓的起源归结于一种特定的鸟。拉特雷（Rattry）写道：

> 可可津那卡（*Kokokyinaka*）是一种美丽的黑鸟，它经常出没于森林中……它的叫声与鼓声不无相似之处。它是每一个鼓手的图腾，他们声称与它同族，而不会杀掉或食用它。它的叫声类似于 *Kro kro kro*

① vision quest，在某些美洲印第安人中的一段精神寻求时期，常作为进入青春期的仪式，通常包括隔绝、禁食和诱使自己进入一种恍惚的状态，其目的在于了解超自然力或从中得到保护。——译注

kor ko kyini kyini kyini kro kyini ka ka ka kyini kyini kyini kyini ka。阿散蒂人说是它教会了他们击鼓(1923:279,注 2)。

然而,大多记录将音乐的起源指向超自然或至少超人类的源头。莫克勒-费里曼(Mockler-Ferryman)1892 年的记录就将尼日利亚阿萨巴人(the Asaba)的一种音乐归结于森林之神。

阿萨巴人说音乐最早是由一个叫奥尔伽迪(orgardié)的猎人带到他们这里来的,奥尔伽迪是伊布佐人(the Ibuzo),当时他从一次寻找大猎物的远征归来。奥尔伽迪在一片茂密的森林里迷了路,却惊奇地听到了音乐的声音;于是他躲藏起来,发现音乐来自一群正在走近的森林之神。通过从他藏身的地方聆听和观看,奥尔伽迪记住了他们所跳的舞步和所唱歌曲的音乐;回到村子里,他把这种被称为埃古奥路(*Eguolo*)的音乐教给了他的乡亲们。音乐从伊布佐传到了阿萨巴的土地……每一种新的舞蹈或歌曲都被认为首先由猎人在他们的丛林远征中听到,并且被归结于森林之神(1892:274)。

阿黛尔·马杜米尔(Adele Madumere)报告说,"伊博人相信,有些音乐真实地再现了他们的高贵祖先和逝去英灵的声音和演奏。由于持有这种观点,他们在演唱和演奏很多歌曲时都极尽专注和谦卑"(1953:67)。

C. G. 塞利格曼(C. G. Seligman)从前英属新几内亚的沃加沃加(Wagawaga)地区带回了下列文字,它们是有关鼓的起源的一个故事的大致译文。

从前沃加沃加没有鼓。但是生活在地下的人们却有很好的鼓,他们随着鼓的节拍跳舞。

有一次,一个人去打猎,走到了离家很远的地方。他正要回家,忽然听到从地下传来沉闷的声音。他发现了进入地下的通道,跟随着那声音来到两个人面前,他们正在打鼓,于是他向其中一个人请求借用他的鼓。鼓手同意了,沃加沃加人悄悄地溜开,然后以他最快的速度

拿着鼓向沃加沃加跑去。

那两个人很快发现他们的鼓不见了，于是他们来到地上，看到那个沃加沃加人已经跑得很远了。他们追了过去但却追不到他，于是他们在到达沃加沃加之前就回去了。那个人到了家，把鼓挂在了他的房子里。第二天，地下的人还在睡觉时，他又回去偷了更多的鼓，并把它们带到了沃加沃加。

于是人们仿制了这些鼓，并从此把它们用于跳舞(1910:385)。

沃尔特·艾文斯(Walter Ivens)记录了所罗门群岛的拉乌人(the Lau)的一个非常相似的故事。

排箫起源于土鲁(Tolo)，据说最早制造排箫的是戈塞尔人(Gosile)，即怀孕时死去的女人的孩子。戈塞尔人在他们的母亲被埋葬之后在山里生活。他们身材矮小，有着长发和爪子一样的指甲。他们生活在森林深处，到处游荡寻找食物。他们吃生的食物，因为他们不会生火。据说他们也吃人。他们中的一个被抓住了，人们拿走了他的排箫并仿制了它(未注明出版日期:214—215)。

在北美印第安人中也发现了类似的故事。乔治·A. 杜尔西(George A. Dorsey)在报告关于阿拉帕霍人(the Arapaho)的太阳舞的起源传说时写道，创造者"……拿起另一小堆干的黏土，面向西南方，把黏土拿在空中，(并)以清楚的声音用心地唱了四首歌……"(1903:199)。在此创造过程中，创造者不时地唱着歌曲，不过应当注意，他的歌曲显然更多地是用来使某些动作发生效力的手法，而不是对歌曲本身的创造。关于阿里卡拉人(the Arikara)，杜尔西记述了母亲—玉米仪式的起源，他说："于是母亲—玉米产生了一个包裹，产生了歌曲，产生了典礼并给了人们仪式"(1904:16)。实际上，有关北美印第安人的文献中充满了类似的情形，它们说明了特定仪式的起源，而歌曲几乎总是起到了重要的作用。克罗伯(Kroeber)报告了切延内人狐狸团队(the Cheyenne Fox Company)的起源(1900:164)，杜尔西报告了波尼人(the Pawnee)鹰舞的

起源(1906:402),丹斯摩尔报告了曼丹人和希达察人的小河妇女团体(Mandan and Hidatsa Little River Women Society)的起源(1923:98—99),等等。似乎在大多数甚至所有社会中,特定仪式、歌曲类型或乐器的起源都被认为发生在和来自超自然的世界。

关于音乐和超自然力量的密切关系的观念可能被扩展,从而将音乐家纳入其中。恩克蒂亚告诉我们:

> 演奏语鼓(talking drum)的鼓手被称做造物主的鼓手……或神圣的鼓手……他是离他所与之交谈的古代酋长的精灵最近的人……
>
> 造物主的鼓手接近于大自然。同阿坎人的世界观相一致,他向为他的鼓提供部件的那些被造物的精灵练习……他也呼唤上帝以及所有能够干预其工作和福祉的小神、女巫、前辈鼓手等等……
>
> 语鼓的鼓手自称为造物主的鼓手,因为他用语鼓说,他是最早"被创造的"重要人物之一……(1954:36,39)。

拉特雷在谈到阿散蒂人时也同样强调了音乐家与超自然力量之间的密切联系:"很多阿散蒂人认为'月亮上的人'是个鼓手;儿童被警告不要长时间盯着他,以免看到他把鼓棒放在他的鼓上,人们认为那时候他们就会死去(1954:282)。"

当我们从音乐的终极起源转向与个别歌手有关的个别歌曲的起源时,我们的视野开阔了一些。音乐素材可能来自三个主要的来源:超自然或超人类的力量,个人创作,以及借用。看来大部分甚至所有社会都承认这三者是音乐的来源,至少是潜在的来源,虽然重点有所不同。

巴松叶人不承认个人创作是一个重要的音乐来源,因为实际上没有个人会承认拥有这样的创造力,虽然巴松叶人认可这在假想中是可能的。隐藏在这种态度之后的原因之一是一种普遍的想法,它或许可以被描述为"常态"的观念。也就是说,在巴松叶人特有的群体生活中,没有一个穆松叶人[①]愿意成为一个突出的个人。一个人的最可疑

---

① Musongye,巴松叶人的单数形式。——译注

的举动之一就是独自进食；这不光被认为不礼貌、不好客和不正常，而且这样做的人会被怀疑可能具有像女巫那样的超常能力。从积极的方面看，常态的原则使得巴松叶人有着这样一种强烈的看法，即婚姻的双方应该"般配"；也就是说，一个胖男人应该娶一个胖女人，或者一个高个男人应该娶一个高个女人，而一个矮个男人和一个高个女人不应该结婚。实际上，在巴松叶社会中能允许个人特立独行的角色很少；正如稍后将会提到的，乐师就是这种角色之一，但创作者不是。然而，如果有任何接近于为作品署名的举动，作曲总被说成是由一位乐师完成的——乐师当然会予以否认。

既然个人的音乐创作不被承认，那么歌曲必然来自于另两种可能的来源。巴松叶人乐于借用歌曲，而且他们能够运用不多的音乐构造上的正式手法来指明当今曲目中哪些歌曲是借用来的。这些歌曲几乎全部被归于巴松叶人北部的近邻巴特特拉人(the Batetela)，而它们只是全部曲目中被认可的一小部分。看来这些借用歌曲的使用频率可能比巴松叶人所设想的更高，不过它们往往在时间中丧失其外来的身份。

这使得超自然力量成为最后一个可能的音乐来源，而对巴松叶人来说这正是终极来源，虽然实际的作曲过程仍然不明确。巴松叶人说所有的歌曲最终都来源于艾菲尔·穆库鲁(上帝)，而它们新的存在方式也只不过是因为艾菲尔·穆库鲁的意愿如此。巴松叶人相信奎拉姆庞古鲁(*kwelampungulu*)，对它最接近的翻译是"命运"，它包含了很强的宿命成分。当一个人出生时，艾菲尔·穆库鲁把他一生要经历的事都写在了一本书上(这显然是一种欧洲观念的入侵)，这种记录涵盖了生命中最小的细节。当一个人的命运宣告一首新歌要被创造出来，这个人就唱那首歌；这个过程被解释成艾菲尔·穆库鲁借由个人的媒介进行的一项活动。这种创造方法同样适用于外来者；如果作者称他所演唱的歌曲来自当场的即兴创作，巴松叶人会解释说，他有这种能力是因为艾菲尔·穆库鲁在这个时刻的意愿如此。然而，我们必须再次强调，虽然有这种机制，但是个体的穆松叶人不仅拒绝承认违

反其信条的个人创作，而且还拒绝承认自己在创作歌曲时成了艾菲尔·穆库鲁的中间人。那么，虽然巴松叶人的信条实际上包含了一种创作机制，但是借用是在曲库中吸收新歌曲的唯一明确的可能性。当然其他的机制也必须发挥作用；音乐家不创造任何新音乐是难以想象的，而可行的方法之一是通过即兴演奏，这是木琴音乐的一个重要部分。但重要的是，巴松叶人的音乐起源观所容许的创造力看来极为有限。这暗含了丰富的意义，因为在持有这种信条的社会中，音乐的变化往往少于那些强调个人创造力的社会。因而，在任何社会的广阔音乐图景中，有关音乐来源的观念都是相当重要的。

弗拉塞德印第安人接受所有三种来源的可能性，而且他们的观念组合方式使他们比巴松叶人对音乐允许更多的机动性。对于弗拉塞德人来说，虽然有些个人承认他们作了新的歌曲，但是个人创作并不具有特别的重要性，至少作为一种被认可的方法来说是这样的。借用是新音乐素材的一种丰富而被认可的来源，弗拉塞德人能识别从多个相邻的部落借用来的歌曲，如黑脚人（the blackfeet）、库特奈人（the Kootenai）、克尔达伦人（Coeur d'Alene）、克里人（the Cree）、奇佩瓦人（the Chippewa）、肖肖尼人（the Shoshone）、内兹佩尔塞人（the Nez Perce）和斯纳克人（the Snake）。对这种歌曲有时可以从体裁特点上加以识别，但更多的时候借用的时间和地点都是可知的。同巴松叶人的情况一样，弗拉塞德人借用的歌曲往往会丧失其身份，并被吸收为人们所认为的弗拉塞德音乐的一部分。

到目前为止，我们感到弗拉塞德人的第三种音乐来源是最重要的和最“自然的”；那就是以幻象探索为中介的超自然力量。弗拉塞德人认为所有“真的”弗拉塞德歌曲都来自这一来源。我们将会联系到创作者和创作过程来更深入地讨论这个问题，然而目前只需说，弗拉塞德人在音乐方面的幻象倾向于定型化，他们认为歌曲是通过某些特定的方式从超自然力量学来的，而超自然力量会在特定的时刻以特定的方式在幻象中出现。

本尼迪克特（1922）已经总结了大草原印第安（the Plains Indian）

文化中的幻象探索问题，这里毋庸赘述，我们只需指出，歌曲似乎一直起着突出的作用。丹斯摩尔在关于北犹他人（the Northern Ute，1922）、波尼人（1929）和特顿苏人（the Teton Sioux，1918）的报告讲述了幻象探索中的歌曲经历。类似的报告还有许多，比如弗兰纳里（Flannery）关于格罗斯文特人（the Gros Ventres）的报告（1953）、弗莱彻和拉弗莱什关于奥马哈人的报告（1911）、洛维（Lowie）关于阿西内本人（the Assiniboine）的报告（1910）以及威斯勒（Wissler）关于黑脚人的报告（1912）。埃尔金（Elkin）在关于澳大利亚松曼人（the Songman）的报告（1953）中也叙述了一个类似的情形，不过并非发生于这种幻象探索中。文献中还能时常找到其他的例子。

借用的实例却并不这么常见，虽然有一两个可以被引用。艾伯特·刘易斯（Albert Lewis）在总括整个美拉尼西亚的情况时说："新的歌曲也被从其他地区介绍过来，旅行者时常带回外来歌曲，并教给他们的同乡"（1951：169）。查尔斯·朗格（Charles Lange）在关于新墨西哥的科奇蒂普埃布洛人（Pueblo of Cochiti）的报告中说，"为了获得新的歌曲，一个人可能会去另一个村子或部落，并记住他在那里听到的歌曲"（1959：311）。我们将联系借用机制来引述进一步的实例，因为这些机制影响着传播和涵化（acculturation）的过程。

这里还必须提到与音乐来源有关的一个更深层的概念，根据沃特曼（Waterman）的说法（1956），这关系到澳大利亚阿纳姆地（Arnhem Land）的伊尔卡拉人（the Yirkalla）。伊尔卡拉人认为某些婴儿"模仿说话的笨拙尝试……显示了神秘而神圣的歌词"，而这又与"找"歌的概念有关。沃特曼评论道，"……在伊尔卡拉没有歌曲的发明或创作，而只有发现。一首基于婴儿的牙牙学语的圣歌被认为与其他的歌曲一样古老。这其中暗含的'所有可能的歌曲都已存在而只需被发现'的观念与原住民对时间和创新的总体态度完全一致"（第 41 页，注 1）。那么这个案例与巴松叶人的情况相似，个人的创造力被否定，因为个人歌曲的存在被以人类创造力之外的方式来解释。巴松叶人认为艾菲尔·穆库鲁不断地创

造着歌曲，而伊尔卡拉人称音乐早已存在而只需被发现。

在一个音乐体系的形成过程中，人们对他们的音乐起源的观念起到了非常重要的作用。最通常的可供选择的来源——超自然力量、个人创造力、借用——受到或多或少的强调，而对某一方面的强调不仅影响着声音素材被用于音乐的可能性，还影响着创造力的形式，体裁的变化以及音乐的其他方面。

一个特别有趣的深层观念同音乐本身是否产生情感的问题有关。我们将在把音乐作为审美现象来考虑的时候进一步讨论这个问题，但在这里也必须涉及到它。文献中没有提到这样的音乐功能，但是提到了在音乐创造者的设想中音乐能够唤起创造者或听者情感的程度。在民族音乐学的文献中几乎找不到关于这个问题的任何素材，因为当情感与音乐被联系在一起讨论的时候，对情感的考虑通常是从观察者的立场而不是参与者的立场出发的。

例如，A. B. 埃利斯（A. B. Ellis）在谈到当时的黄金海岸的齐人（the Tshi）时写道，“……音乐对情感的这种已知的影响……”（1887：326）但是他没有详细说明。埃尔斯登·贝斯特（Elsdon Best）在谈到毛利人时指出：“因为这些人大量地运用歌曲来表达他们的感情和想法”（1924：II，135），而伯罗斯在谈到玻利尼西亚的富图纳岛人时说，“在富图纳，歌唱被用来表达任何神圣的情感”（1936：207）。

伯罗斯在讨论土阿莫土人（the Tuamotus）的音乐功能时更直接地指出：

> 这些功能中有一些由已知的资料确证，另一些由推断而来。
>
> 激发和表达表演者的情感，并将其传递给听众。这种情感可能是宗教的升华，比如创世颂歌或神圣红鸟歌；可能是悲痛，比如挽歌；可能是渴望或激情，比如情歌；可能是欢乐，比如身体运动；可能是性冲动以及其他各种情感，比如舞蹈；可能是自我的提升，比如荣耀颂歌；可能唤起新的勇气和活力，比如活跃气氛的唱颂；以及无数其他情感……
>
> 刺激、表达和分享情感的总体功能在不同程度上是这一切的基

础……根据原住民的思维方式，咒语能传达某种高于情感的东西，也就是神力或超自然力；但是从欧洲的观点来看，实际的功能仍是传递情感(1933:54,56)。

伯罗斯曾在别处写道："总而言之，从乌韦阿岛和富图纳岛收集来的歌曲表明，歌唱在这里可以表达并激发任何集体情感，无论这个集体是家庭、工作团体还是整个王国(1945:78—79)。"

巴松叶人宣称，脱离文化背景的音乐本身就能够激起情感，但是正如稍后将要具体讨论到的，这实际上是一个可疑的设想。然而，在同个人表演时的情感有关的三件事情上，乐师们特别达成了一致。第一，创造音乐的行为使乐师感到快乐。第二，乐师必须时常努力思考他在做什么，包括他自己以及乐队的其他乐师在做什么，这可能比除了全体的幸福感以外的任何其他特定情感都重要。第三，乐师非常清楚，虽然创造音乐的状态很快乐，但是出现音乐的状况可能会引起冲突的情感。因而，在葬礼上，乐师因为演奏他的音乐而高兴，但同时他又因为这是一个葬礼而感到悲伤。

这一类的陈述可以使我们更加了解音乐家及其听众接受音乐的行为；对这一概念的探讨是如此之少，以至于除了强调获取进一步信息的明显重要性之外，没有需要进一步加以建议的了。

同这一情感和音乐的问题密切相关的是人们为什么进行音乐活动的问题，同样，我们必须区分总体的观点与有关音乐功能的特定回答。巴松叶人给出了三个创造音乐的原因，并且特别强调了其中的一个原因。第一，人们为了快乐而创造音乐。第二，他们为了钱而创造音乐。第三，他们因为"艾菲尔·穆库鲁让我们这样"而创造音乐。其中快乐被强调得最多，看来显然最为重要；即使那些想挣钱的人在最终的分析中也会被归因于创造音乐的快乐本质。另一方面，弗拉塞德印第安人往往说人们进行音乐活动是为了帮助他们自己："在我的时代和我妈妈的时代，人们唱歌是因为他们很穷，而歌曲能帮助他们。"音乐的欢乐和经济利益都没有被强调，而且很少被提及。虽然我们很

难根据如此不完整的信息进行归纳，但是巴松叶人和弗拉塞德人在这个问题上的对比非常明显。这些反映的性质表现出对音乐颇为不同的态度，我们可以有把握地设想，更多的信息对于理解音乐在其他人群思想中的地位有着相当的作用。

音乐一旦产生，就会成为某种财产——个人财产、某个群体的财产或整个社会的财产。亚普·孔斯特对这个问题给予了一定注意(1958)，他谈到了歌曲所有权的三种主要的类别："属于某些个人的作品、只应由某一特定个人表演的作品、(和)只应由某一特定群体(种姓、部落)表演的作品"(p. 2)。

显然，在世界上的很多地方，个人都对特定音乐作品保有其权利。贝尔(Bell)在谈到美拉尼西亚的坦加人(the Melanesian Tanga)时，特别是涉及到代币"安姆法特"(*amfat*)时注释道：

> 坦加的舞蹈师傅对他自己的作品以及他在别处看到并传到岛内的歌舞改编作品有着不可剥夺的权利。虽然舞蹈是一件公共事务……没有哪个村子敢剽窃一部原创作品。这位师傅会在其他村子花上几个星期教村民们新的舞蹈，并会得到一些"安姆法特"的报酬。在坦加没有一部舞蹈的作者名字不为人所知(1935：108)。

埃尔金(1953：93)讲述了澳大利亚松曼人的同样不可侵犯的所有权，而文献中最著名的可能是北美印第安个人对幻象探索中得到的个人歌曲的所有权。不太为人所知的是特定群体对音乐的严格所有权。诺尔玛·麦克劳德(Norma McLeod)这样谈到蒂科皮亚人(the Tikopia)的情况：

> ……某些家族据说"拥有"某些类型的歌舞……一个人，通常是有关家族的首领，被认为在其记忆中持有歌曲的"真正"版本。因此歌曲的权利属于这个群体的首领……这种"真正"版本的权利与权威性的概念有关……(1957：130)。

更少为人知的是，所有权经常可以被转让，既可以由个人转让给

个人，也可以由群体转让给群体。威斯勒报告了黑脚人个人间的圣物包转让，包括随之转让的歌曲(1912)，而本尼迪克特将出售圣物包的观念扩充到克劳人(the Crow)、阿拉帕霍人、希达察人和温内巴戈人(the Winnebago)(1922:18)。同样，埃尔金报告说松曼人“拥有他那一系列的歌曲，但是会向其他部落的松曼人授予(作为礼物的报答)或‘对换’演唱其歌曲的权利。这发生在为仪式或‘交易’而举行的部落间的集会上。当他本人的能力显示出衰退的迹象时，他还会将所有权移交给一个比他年轻的人……”(1953:93)。玛格丽特·米德向我们讲述了新几内亚的阿拉佩什群落之间出售舞蹈复合体(dance-complexes)的情况：

> 所有这些来自海滩的输入品被组合成舞蹈复合体，并在村落之间出售。每一个村落，或小村落群，在很长的预备期中设法收集必需的猪、烟草、羽毛和贝环(这些东西相当于阿拉佩什人的货币)，以便从一个更靠海的村落购买一部那个村落已经厌倦了的舞蹈。他们还随舞蹈一起购买新型的衣服、新的魔法、新的歌曲和新的占卜技艺(1950:19)。

根据格拉迪丝·赖卡德(Gladys Reichard)的报告，在纳瓦霍人中“歌曲是一种财富，个人为了增值和兴盛而拥有歌曲，这些歌曲属于家畜物神以及为家庭或群体的安宁而举行的大量简单的家庭仪式……”；歌曲，同其他形式的财富一样，可以被交换(1950:I,289,290)。

于是，音乐在很多社会中被认为是以无形商品的形式存在的财产。照此看来，它在社会中具有经济上的重要性。如果以此种方式设想，对于想要理解音乐在创造者和(在本案例中)所有者心目中的地位的调查者来说，它呈现出非常重要的一面。

那么，音乐观念是民族音乐学家了解音乐体系的基础，因为音乐观念是所有人群的音乐行为的根本所在。不理解观念，就无法真正理解音乐。

第五章　联觉与交感

联觉(synesthesia)与交感(intersense modalities)的课题可以归于音乐体系所赖以建立观念的这个总题目之下，它们提出了一些非常复杂的问题，引导我们对音乐和语言、审美、不同艺术间的相互联系等深层课题进行思考。虽然以跨文化的角度对联觉和交感的直接研究似乎还没有出现，但是这些题目会引出民族音乐学家非常关注的问题，也是特别易于通过民族音乐学的研究来着手解决的问题。这个领域的重要文章之一，是由民族音乐学家埃里克·冯·霍恩博斯特尔(1925，1927)贡献的，它带动了许多进一步的思考和实验，但是他的同行们却似乎并没有追随他的引导。

联觉大致属于心理学的范畴，主要由心理学家来研究；当然，它是一种感知现象。在历史上，侧重于经验结构模式的格式塔(Gestalt)，心理学家对这一现象给予了最多的关注，这并不奇怪，因为联觉涉及所有官能之间的相互联系，至少在理论上是这样。

联觉曾经被以不同的方式界定过。比如，蒂芬(Tiffin)和奈特(Knight)把它解释为“错把某一感官的刺激当成另一感官的刺激”(1940：388)，但“错把”一词看来并不恰当，因为这一现象的基础不是错误而是感觉的交互反应。摩根(Morgan)用另一种方式表达他的定

义："为某些个体所体验的一种现象，在这种现象中，属于某一感官的特定感觉（比如颜色）在个体受到来自另一感官领域的刺激（比如特定的声音）时有规律地出现"（1936：111）。卡尔·西肖尔（Carl Seashore）用更简洁的语言界定了联觉："……对于因一种感官被刺激而引起的相关感觉的经验"（1938a：26）。西肖尔分离出两种更深入且更具体的表现："色联觉（*chromesthesia*）是眼睛以外的任何感官被刺激时对颜色的体验。色听（*colored hearing*）是耳朵被刺激时看到颜色。"我们必将在以后回到这个问题上来，而这里必须指出，看来我们需要区分"真正的"联觉和关联的联觉，在"真正的"联觉中个体确实体验了这种感知的转换，而在关联的联觉中这种转换可以被人为地达到但却没有真正被体验。

这些定义以及以上所引用的解释表明，对联觉的研究有着不同的角度，而对过去已使用过的各种实验方法的检验证实了这一结论。的确，看来至少有六种方法，虽然它们无疑都属于同一个总的类别。

其中第一种是严格意义上的联觉，当一个人受到某种感官刺激而在另一感知领域接收和体验到相关联的刺激时就出现了这种联觉。这种典型联觉的最著名的例子是被实验者听到音乐的同时看到颜色；卡尔沃斯基（Karwoski）和奥德伯特（odbert，1938）、里格斯（Riggs）和卡尔沃斯基（1934）以及弗农（Vernon，1930）等人都曾对此进行过记录。在所有的案例中，被实验者的视觉感知都由听觉刺激引起；证据显示，这是一种自然而然的现象，被实验者在体验和感受它的过程中无需有意地将一种事物同另一种事物相联系。赖卡德、雅各布森（Jakobson）和沃思（Werth，1949）报告了一种过程相似但较少为人所知而且可能较少发生的现象，即在语音而不是乐音的刺激下出现的同一种颜色体验。在这个案例中，赖卡德班上的一个学生被偶然发现具有这种联觉，而进一步的调查又引出了另几个案例；研究显示，元音和辅音都与颜色联觉有关。沃夫（Whorf）曾以更概括性的方式评论语言联觉，比如，他指出，"在实验室的检测中，元音 *a*（如 *father* 中的 *a*）、*o* 和

u 与黑暗—温暖—柔软的系列相关联，而 *e*（如 *date* 中 *a* 的英国发音）、*i*（如 *be* 中 *e* 的英国发音）与明高-寒冷-尖锐一组相关联。辅音也有相应的关联，正如我们按人之常情对这个问题所料想的那样”（1951—1952：186）。

当第二种感知 B 与第一种感知 A 相结合并增强了 A 感觉的强度，第二种联觉就出现了。哈特曼（Hartmann）（1933a，1933b）对这种现象进行了的经典的实验。在第二个此类实验种，哈特曼让被实验者用一只眼睛看一些铜制的正方形，它们的排列方式使得它们一开始看起来好像只有一个正方形。通过移动一个正方形使得视觉上产生了分离的效果，而被实验者的任务是告诉调查者，在特定条件下正方形在他的视觉中分离的精确时刻。在这些条件下得到一些反应之后，哈特曼又引入了对非视觉感官的刺激；这包括振动频率为每秒钟 2100 次和 180 次的乐音，香茅醇（citronellol）的“爽人”气味和希兰诺（sylenol）的“讨厌”气味，在伸出的左手上放置的一根棍子的压力，以及针刺的疼痛。它们的每一项都作为视觉的附加刺激被分别引入实验，而哈特曼发现，每当有任何一种其他刺激伴随视觉刺激出现时，视觉的敏锐程度必然会增加：“只要有辅助刺激，视觉的表现都会有明确而稳定的改善”（1933b：396）。

在另一个实验中，哈特曼（1934）使用音高识别和强度的因素，对一些研究生进行了西肖尔的音乐能力测试。测试是在房间内不同的照明强度的条件下进行的；强度由最强的 510 瓦到尽可能完全黑暗。哈特曼总结道，“随后的统计处理显示，灯光下的平均听觉能力……无疑比黑暗中的平均听觉能力要好百分之三。从绝对值上来看这些差异很小，但它们符合常规的可靠性测试”（1934：819）。

那么，看来表现水准与被测试官能以外的辅助刺激有着必然的联系。这一特定现象显然属于联觉的总题目之内，它大约可以被称为“交感刺激”（intersense stimulation），以区别于之前所讨论的严格意义上的联觉。

我斗胆把第三种联觉称为“移情”（intersense transfer），即某一感

官领域的刺激以在另一感官领域里得到再现，而且它们的联系被确知。这种现象可以分为两种不同的类型，而第二种类型又可以再往下细分。

首先，移情能够以创造性的方式进行，也就是说，被实验者在某一感官领域获得刺激而被有意要求在另一感官领域再现它。这个实验由威尔曼(Willmann，1944)设计，他把四个系列图形寄给数量不确定的美国"标准"(即艺术音乐)作曲家和"流行"作曲家，并请他们根据每个图形所暗示的主题进行作曲。寄给作曲家的图案如下(p. 9)：

图 A

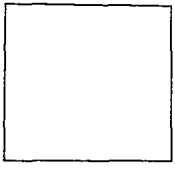


图 B

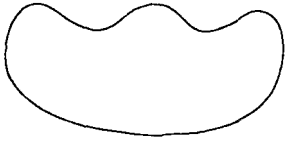
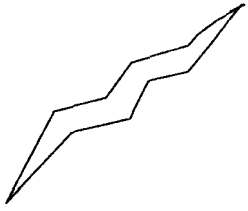


图 C



图 D



威尔曼这样总结他的结果：

基本上每个图案的主题都有一定的显著特征，这些显著特征按主题所据以创作的图案而互不相同。权威人士检查这些主题之后做出的陈述，对曲谱的观察、对主题中的元素的列举、专家对从主题中听到的特征的审核都确定了同样的结果。根据每一个图案所创作的主题的特征如下：

图案 A：

基本上是二拍子的，节奏型规整，中速或慢速，力度中等或强，旋律型连贯，性格坚定。

图案 B：

基本上是三拍子的，节奏型规整，中速，力度柔和或中等，旋律型连贯流畅，情绪或性格安静。

图案 C：

基本上是二拍子的，切分节奏型，中速或快速，力度强而突出重音，旋律型参差不齐，情绪或性格激动并且常常是坚定的。

图案 D：

基本上是二拍子和切分的，但也常常是三拍子的节奏型，快速，力度强并达至高潮，旋律型上升或下降，情绪或性格冲动或坚定而好动(p. 45)。

威尔曼对流行作曲家与标准作曲家对主题的反应做了进一步的区分，并总结道：

当作曲家根据图案创作主题时，抽象的图案会遗留在最后的音乐主题中。这表明，当创作者把一个抽象的图案或其他视觉目标用做一种刺激物时，创造成果会受到此图案或视觉目标的影响(p. 47)。

在这个案例中，被实验者的工作是从图案到音乐，而这个过程也可以反过来，正如佩吉特(Paget, 1933:363—382)记录的一个案例，其中一个女人用一组四幅的乌贼墨颜料画来表现贝多芬的 c 小调交响曲。

这些结果，特别是威尔曼的结果，的确给人以很深的印象，但是它们提出了两个以下将要加以讨论的问题：1)这些确实是联觉，还是更明确地属于象征领域并最终属于美学的关联现象；2)这些结果在多大程度上是由文化决定的，或者相反，在多大程度上适用于跨文化的情况。

除了创造性活动，移情还出现于另一种语境，我们或许可以称之为“感知搭配”(perceptive matching)。比如，在这种情况下，实验可以在一组音和一组颜色中进行，而被实验者的职责在于搭配这两组刺激物。

这类实验的经典之作来自奥姆卫克(Omwake, 1940)，她向五百四十五名从小学四年级到高中的孩子们展示了在钢琴上弹出的一系列

音。当每一个音被演奏的时候，她向孩子们显示一张分为红色、蓝色、黑色和黄色部分的大卡片，并让被实验者在一张表格上记录下哪种颜色与被演奏的特定音相匹配。她使用的音按顺序是：

1. E——中央 C 上方第二个 E
2. G——中央 C 下方第三个 G
3. 升 F——中央 C 下方
4. C——中央 C 下方第二个 C
5. G——中央 C 下方
6. 升 C——中央 C 上方第二个升 C
7. D——中央 C 上方第二个 D
8. A——中央 C 上方第二个 A

她称这个实验为“联觉”，并得出了下列结论：

> 将特定颜色和钢琴奏出的音联系起来的倾向肯定大于巧合，而反应的一致性随着被实验者的年龄而增长……一般一个低音暗示着黑色，一个高音暗示着黄色，一个比较高的音暗示着红色，一个比较低的音暗示着蓝色。(p. 474)

考尔斯(Cowles，1935)做了一种类似的实验，他让普林斯顿的本科生们把八首西方艺术音乐同八幅描绘山景的西方绘画搭配起来。他的结论是：

> “……能够表现运动内容的绘画几乎总是被同富于显著力度变化的音乐段落选在一起；同样，内容微少的画几乎总是被同力度比较弱的音乐选在一起……然而，绘画的形式要素很少被注意到。节奏、速度和响度的变化在音乐中最多地被注意到(p. 469)。”

最后，沃纳(Werner，1948：70)记录了克劳斯(Krauss)所做的一项同类的但又不太一样的实验，在这个实验中下列三个图案要与“金”、“银”和“铁”搭配起来。在全体被实验者中大约有百分之八十作出了一致的反应。



这一类实验中还可以细分出一种，即调查者展示一组音调，在不给出选项的情况下让被实验者做出颜色上的反应；也就是说，状况是人为的，被实验者得到了自由选项的余地以进行表达。奥德伯特(Odbert)、卡尔沃斯基(Karwoski)和埃克森(Eckerson)做的就是这类实验，他们播放了十段西方音乐并让被实验者描述音乐代表的情绪；以相同的顺序又把同样的音乐播放了一遍之后，被实验者被要求指出他们认为与音乐情绪相适合的颜色。调查者总结道：

1. 被迫将颜色与音乐联系起来的被实验者与那些以迅速而生动的视觉形象回应音乐的被实验者的反应非常相似……

2. 对一段音乐的情绪持不同意见的被实验者往往对那段音乐报告出不同的颜色。

3. 一段音乐的指定颜色与指定情绪被系统地联系起来。

4. 当被实验者被要求说出最适合于相同的情绪词语的颜色时，其结果与使用音乐时所获得的结果非常相似(p. 172)。

在这里我们开始比较近地触及联觉的最后一个分支，也就是交感，但是在考虑这个问题之前我们必须讨论一下前几段所提出的问题。

其中第一个问题是，在我们目前可以称为“真实的”联觉和“被迫的”联觉之间究竟有没有区别，而看来情况确实如此。例如，克尔(Kerr)和皮尔(Pear，1932—1933)进行了一项实验，意在迫使被实验者唤起意象，他们把这一实验与那些联觉被实际感觉到而不是唤起的情况清晰地区分开来。

早期研究联觉的学者往往把很大比例的被实验者划为“真实”地出现了联觉，而后来的调查者区分了真实的联觉与被迫的联觉，只把很少一部分案例划归为这一类。因而西肖尔认为真正的联觉“非常少见”，并指出其他类似联觉的效果来自：

……视网膜连续的颜色活动，它很少被注意，但只要专心观察就能发现：将乐音与实际状况相系的自然倾向，颜色可能在这种实际状况中扮演着鲜活的角色；还有许许多多按类比联系事物的一般习惯，在这些习惯中某一感知可能暗示着另一种感知(1938a:26)。

如果真实的联觉和被迫的联觉之间的区分可以被认可，那么我们必须断定，后者的例子由文化决定而且在本质上更是一个象征现象而不是联觉现象。法恩斯沃思(1958:90—93)在这方面引用了一些更深入的证据，他将里姆斯基-科萨科夫和斯克里亚宾设想的调—色关系列表如下：

调	里姆斯基-科萨科夫	斯克里亚宾
C 大调	白色	红色
G 大调	褐金色，明亮的	橘黄色—玫瑰红
D 大调	黄色，阳光的	黄色，灿烂的
A 大调	玫瑰红，清晰的	绿色
E 大调	蓝色，闪亮的宝石蓝	发蓝的白色
B 大调	暗蓝色，阴沉的，像铸入了钢铁一般	发蓝的白色
♯F 大调	发灰的绿色	明亮的蓝色
♭D 大调	朦胧的，温暖的	蓝紫色
♭A 大调	发灰的蓝紫色	偏紫的蓝紫色
♭E 大调	昏暗的，发蓝的灰色	带金属光泽的青灰色
♭B 大调	……	带金属光泽的青灰色
F 大调	绿色	红色

无需训练即可看出，这些调—色搭配在很多方面不一致，虽然它们也在三四处相吻合。这提出了两个主要的问题。第一，由于搭配的确不一致，我们在这一点上的研究是否更接近象征的层面而不是真实联觉的层面？另外，有没有理由假设不同个体或同一个体不同时间的真实联觉经验完全相同？不论上面引述的许多实验所得到的大量相

近的结果，就我所知还没有明确的证据能够确认或否定这些问题。一个更深层的问题出现了，它与象征体系的不同类型有关，如个人与群体的象征体系，它也与被迫联觉的传承机制有关。在后者方面，一致的个体实验结果指向这些反应的习得本质。

第二个问题由这些疑问引起，并与真实联觉或被迫联觉在跨文化状况下的有效性有关。马森(Masson)给出了一种解释，他提出联觉有着不同的种类。他写道：

……对字母、星期几以及数字的联觉大多是私人性的，它们依赖于个体经验，幼年的幻想和文化环境……另一方面，某一特定地区的大多数人们对于经验和情感氛围有着共同而自然的象征体系，即便一个个体在几个季节、几个月或昼夜的几个小时里的某些联觉也可能从属于这种象征体系，虽然不一定所有的联觉都是如此……

第三组……包括一些由音乐或言语引起的真实的声音联觉。(1949:39)。

赖卡德、雅各布森和沃思补充道："民族学家研究颜色—听觉是否由文化决定。可以肯定的是，对于联系声音来解释字母形式的方法必须如此解释，特别因为教育体系中的视觉记忆是如此依赖于书写"(1949:230)。因而，看来我们面对着两种主要的联觉类型，即真实联觉和文化引发的联觉。虽然，很明显，后一种概念也可能是一种适用于不同文化的普遍现象，但是我们显然不知道是否两种联觉都存在于欧美之外的人群，虽然我们得到了一些可能的例子。比如，在描述祖尼人(the Zuni)的创世神话时，库欣(Cushing)虽然没有很明确地说明，但似乎指出了祖尼人对方向和颜色所做的以下联系：北—黄色；西—蓝色(?)；东—白色(?)；南—红色(1891—1892:442)。印度人和中国人的例子更明确。在前者中，音乐模式或拉格(*raga*)与视觉的描绘、建筑、颜色、昼夜时间等等之间的联系熟为人知(Raffe, 1952)。在中国音乐中，音阶中基本的五声与政治、季节、五行、颜色、方位以及星宿等事项有着相似的关联(Picken, 1954)。但是我们不知道这些关联

究竟是真实联觉还是文化性联觉。而且，我们显然面临着向象征的过度，却不知道联觉和象征之间的界线在哪里，或者到底能否划分一条这样的界线。

那么，联觉研究中的紧要课题之一显然是在各种文化中进行跨文化研究。虽然我不认为我自己试探性的努力具有任何“实验性”，但是报告以下情况是恰当的，巴松叶人中的信息提供者无一承认有过联觉的经验，甚至无一有过显然是属于正常心智范围之内的此种考虑，的确是这样。被调查者包括男性、女性、职业乐师、非职业乐师以及非乐师。在一个例子中，有一个职业乐师显示了某种声音-视觉关系的可能性，当时他把木琴棰握成四个台阶的样式并表明这类似于音之间的关系。同一信息提供者还说他在演奏木琴时把键盘保存在他的心灵之眼中并看到它是“白色的”；不幸的是，在基松叶语（Kisongye）中，同一词语依托卡（*itoka*，复数为比托卡 *bitoka*）可被翻译为“白色”或“自然颜色的”，它被用于木头的自然颜色，而进一步的询问证实，他设想的是键盘自身的形状和颜色。

弗拉塞德印第安人对这种问题同样缺少反应，他们不承认任何的颜色—声音关系，而对这种问题的一个最常见的回答是“那太蠢了！”当然，样本太少以至于我们无法做出任何概括，但这一现象在两个非西方人群中的明显缺失说明了在更广泛的范围内进行有计划研究的高度重要性。

联觉这个大问题的最后一个方面属于所谓的“交感”领域。这特指描述性概念从一个感知领域到另一感知领域的语言学转换，西方文化中用来描述音乐的多种词语就可以说明，比如“清冷的”、“粗糙的”、“尖锐的”、“平滑的”、“忧郁的”等等。

霍恩博斯特尔是较早触及这个问题的人之一，他注意到“brightness”[①]这个词显然适用于声音、颜色和气味。哈特曼根据霍恩博斯

① brightness 在英语中具有“明亮的、鲜明的”等意。——译注

特尔提出的线索继续研究，并补充了这个词语进一步的适用性："这是为大多数高音、'鲜艳的'颜色、弥漫但令人愉快的气味、'锐利的'触觉刺激所共有的特征，与之相对的是模糊的、平钝的外表等等"(1935：142)。这引导他进行进一步的说明，并从这种交感移向普遍联觉的广泛领域。

如果一个人从色轮上按照黑白的不同比例调出五种灰色，并给每种灰色配上一个固定的音，那么有相当多的意见同意——色盲的观察者是个有趣的例外——一种且只有一种灰色具有最接近于声音那样的"明亮性质"……然而，真正令人吃惊的验证是，一种特定的气味也可以被类似地等同于一种特定的灰色，而这又可以通过等同这种气味和原先使用的音来间接地检验！……因此，一定有某些感知的事物在本质上并不局限于单一的感受器官(p. 143)。

这样，哈特曼从语言的使用，也就是交感，被引入联觉的更广泛的领域。正如我们稍后将会看到的那样，这是此现象的重要应用之一。

埃德蒙兹(Edmonds)和史密斯(Smith)1923年的实验报告也许是交感领域里最详细、而且从某种意义上说最令人难以置信的实验报告。这些实验者向他们的被实验者展示了各种音程，并让他们"找到刻画或描述它们的形容词"(p. 287)。在各种各样的被实验者中，有四个"很好地"按指示做出了回答，结果报告如下：

八度：*A*，"平滑，像窗户玻璃；"*Ba*，"平滑，像擦亮的钢；"*Bi*，"平滑，像一个音似的单一体验；"*M*，"平滑，像冰淇淋在口中的感觉，或对擦亮的玻璃的触觉。"大七度：*A*，"涩的，像柿子的味道；"*Ba*，"砂质的，像小而尖锐的沙砾状物体的感觉；"*Bi*，"涩的，像味道强烈的醋或明矾；"*M*，"粗糙的，尖锐而刺痛的效果，像强止血剂。"大六度：*A*，"甜蜜的，令人满足的，没有延续；"*Ba*，"涩的，断断续续而多皱，感觉粗糙；"*Bi*，"饱满，甜美；"*H*，"甜美，好像多汁而成熟；"*M*，"甜蜜的，像水果的香味，柔软而饱满的香味。"纯五度：*A*，"空的，像一棵空树，没有躯干；"

Ba,"空的;"*Bi*,"空的,空洞的,没有躯干;"*M*,"空的,像一棵空树或一个洞穴,""像敲打一个空木箱的声音。"纯四度:*A*,"粗糙的,像粗沙纸的感觉;"*Ba*,"粗糙的,像一个粗的颗粒状表面的感觉;"*Bi*,"粗糙的,有一点涩,厚而且重;"*M*,"一种粗糙,饱满,油腻,坚硬,多块状的。"大三度:*A*,"甜美的,像咬一个熟透了的苹果;"*Ba*,"浓的,像豆子汤;"*Bi*,"香甜的,像桃子尝起来那样;"*M*,"甜美的,像香甜的水果或弥漫柔和的灯光。"大二度:*A*,"砂质的,像手里拿着小石子或嘴里含着葡萄籽的感觉;"*Ba*,"粗糙的;"*Bi*,"砂质的,像牙齿里的沙子;"*M*,"砂质的,像砂纸"(p. 288)。

作者进一步总结了结果中的术语:

因此,我们可以这样总结这些音程的特性:八度平滑;七度涩的,尖锐-粗糙,空而涩;六度甘美,鲜美-甘甜,多汁;五度淡淡的,空而粗糙;四度饮满,粗糙;三度甘美,甜蜜(不是指口味上);二度砂质,刺耳。

可以看出,这里使用的词语属于三个不同的范畴。首先,我们可以用结合味觉-触觉的方式描述各种音程。从八度到二度按顺序将会是平滑的,像平滑的冰淇淋或平滑的糖浆;涩的,像青柿子的感觉;甘美的,像鲜美多汁的水果;淡淡的,像一碗清汤;饱满的,像生奶油或熟透了的甜瓜;圆润的,像成熟了但并不多汁的水果;砂质的,像玉米片或嘴里的其他粗食。或者我们可以用结合触觉的词语描述它们,按同样的顺序是平滑的,像擦亮的玻璃;粗糙的,像细砂纸;没有词语形容六度;粗质地的,像粗花呢衣料;粗糙的,像碎纸屑或粗布;没有词语形容三度;砂质的,多砾的,像手指中的细砾。最后,五度的音程最常被描述为空洞的。我们认为这一词语具有体验声音的含义。这是我们的系列中唯一的属于听觉范畴的描述性词语(p. 290)。

在埃德蒙兹和史密斯的报告中,被实验者的回答惊人的一致,但我们无须说明这个问题。重要的是这里至少在西方文化中实验性地确立了交感的事实。在语言方面对声音的多样反应借用了听觉以外

的感知术语，其多种成分的混合状态几乎让人迷惑，然而它显然是我们的描述性术语中的一个共同部分。

但是如何对待交感概念的跨文化适用性的问题呢？C. F. 沃格林（C. F. Voegelin，个人交流）指出，在另一种文化中寻找一个概念时，可以通过先寻找对应的说法来切入这个问题。比如，如果我们找到“蓝色”这个词在另一种语言中被用来形容音乐，那么我们大概有理由进一步在这种文化中寻找能够揭示两种感官经验间联系的潜在概念。

难点在于，相关的信息几乎极度匮乏，虽然有少数几个线索可以被引述。例如，恩克蒂亚（个人交流）指出，阿散蒂人谈到音乐是“硬的”，但是这样谈论的语境却不得而知。巴希人（the Bashi，Merriam，1957）普遍把我们所谓的“高”音称为“小”音或“弱”音，而把我们所谓的“低”音称为“大”音或“强”音，而特雷西（1948：107）报告了乔皮人的类似用法。沃尔特·艾文斯（Walter Ivens）这样记述所罗门群岛的拉乌人：“在歌唱中，低音被称为布鲁（*bulu*，黑色），而高音被称为阔奥（kwao，白色）。这些名字取自一个木版上用来说明曲调的木炭标记：重重的向下的笔划是‘黑色’，而轻轻的向上的笔划是‘白色’”（未注明出版日期：98）。尼基普罗维茨基（Nikiprowetzky）在概述毛里塔尼亚时补充了一种颜色与音乐风格的联系：

……在不同的风格中有两种“表演态度”——“白色的”和“黑色的”。后者被称为“Lekhal”，最受格里奥特人（the Griot）的喜欢，因为它可以容纳更多的炫技性效果——嗓音跨越更广的音域以及乐音持续更长的时间等等……

受过教育的人们最喜欢“白色的”态度——或“Lebiadh”。它更接近于阿拉伯传统，可以使表演更平稳，使演唱更细腻。

在演出中有可能从一种“态度”逐渐转变为另一种“态度”（1961：未标注页码）。

我特别注意了巴松叶人的交感问题，他们把高音称为“小”（*lupela*）音，把低音称为“大”（*lukata*）音。巴松叶人也用一些其他的交感

词语，但那些词语似乎是个人用法，而不是广为传播的群体用法。于是有的信息提供者愿意把“硬”这个词用于某些乐器的声音，包括沙槌(rattle)、裂缝鼓(slit drum)和双铃(double bell)。另一个信息提供者勉强将“平滑”这个词用于歌唱，他说“如果音乐不‘平滑’那么舞蹈者就没法跳好”；但是问题是把这里使用的库塔拉(*kutala*)一词翻译成“平滑”并不准确。还有一个信息提供者将“硬”这个词用于音乐是“因为它总是在动，永远也不停顿”。最后，还有一位职业乐师把一个演奏和演唱得很好的乐队描述为“沸腾了”(*akisakila*)，但是他对这个词的使用明显是试探性的，遭到了另一些乐师的断然反对。

伦纳德·迈耶(1956:262)有些试探性地指出，他认为世界各地的音乐文化中普遍存在着交感的现象，但是我们不清楚他是特指语言转换还是泛指音乐经验与非音乐经验之间一般的性质关联。当然，我们手头的贫乏的证据似乎表明，像埃德蒙兹和史密斯所报告的我们自身文化中那样程度显著的语言转换在其他文化中未被发现，这一点在考虑其他问题时也相当重要。

交感在我们自身文化语汇中的存在使得观察者对其重要性作出了四种推测。克尔和皮尔(1932—1933:167)特别声明他们所谓的“对明喻和暗喻的使用”可以被“视为联觉的入口”。我们在这里还会想到，哈特曼把霍恩博斯特尔的“brightness”概念作为介绍形式多样的联觉事件和联觉实验的关键。换言之，这些学者认为联觉和交感的存在揭示出二者之间有着某种联系，虽然哪一方能证明哪一方尚不明了。我们是因为了解了真实联觉经验而在我们的语言中使用交感，抑或如此丰富的交感的存在表明“被迫”联觉或“文化引发的”联觉实际上属于更广阔的象征性经验领域？对于这些问题我们没有答案。

查尔斯·史蒂文森(Charles Stevenson)以另一种方式看待这个问题。他指出，音乐本身并不真是“方整的”或“粗糙的”，毋宁说，我们由于缺乏恰当的词汇而从其他感知中借用词语，并在延伸了的意义上使用它们：

我们不会说，以任何通常方式听到的方整旋律会使我们想到几何学上的正方形；因为我们会意识到，我们将那段旋律称为“方整的”是因为我们缺少任何其他合适的形容词。而且，根据朗格女士的理论，一段悲伤的旋律可能也不会使我们想到悲伤。我们可以不假设这段旋律象征着一种感情，而换句话说它只是模拟一种感情——并且，可能是以一种并不完美的方式模拟感情。这样就只有一种象征性的关系需要我们注意：“悲伤”这个词与这段音乐之间的关系，这个词被用于音乐时其意义被延伸了。而这种象征性的关系不会是一种反常的关系。它只是我们由于语言贫乏而被迫借用语汇的许多例子中的一个(1958:212—213)。

如果我们接受交感的产生只是出于语言的贫乏这一观点的话，那么我们似乎也必须接受与之相对的一面，即在巴松叶等等不使用交感的文化中，我们所涉及到的语言一定不贫乏。这又使我们推断，巴松叶人必定有着适用于而且确实被应用于每种感官的不同术语，而我们会猜想，对于作为整体的音乐与视觉艺术，描述它们所用的术语会有所不同。但情况并非如此。不但巴松叶人也有限度地使用交感，而且他们的一般术语和特定术语往往同时适用于音乐和视觉艺术，而不为任何一方所独有。音乐和艺术都可以被描述为比布瓦(*bibuwa*)，这个词指的是在无生命的物体中固有的美好品质。史蒂文森也没有解释为什么特定词汇被用于特定的描述。然而，认为交感缘于语言贫乏的观点可能在同第三种方法相结合时获得其价值。

这种方法涉及审美性的观念，这在我们自身的文化、或许也在近东和远东的一些文化中尤为复杂。我们在这个概念之上建立了一套极其繁复的推理性和哲理性思考体系，有数以千计的专注于这一题目的书籍和文章为证。我们争论艺术的目的、它们的象征性内容、“纯”艺术与相对的“应用”艺术之间的区别、艺术的功能以及最重要的，审美性的概念究竟意味着什么。我们在审美性的周围创立了一团混乱的言辞，而交感的使用可能就代表了这种混乱言辞的一部分。审美性

已经成了如此复杂的一个题目，以至于我们可能被迫拓展我们的语言以表达我们想要说的关于审美经验的话语，而史蒂文森“语言贫乏”的观点可能就在这里开始起作用。这应该被视为“语言的贫乏”还是“概念的复杂性”仍然是个问题，但是可以假定，我们对审美性观念的精心阐发有可能迫使我们跨艺术地使用语言。

就我们所知，我们自身以及近东和远东以外的文化根本不会以这种程度关注审美性。麦卡莱斯特在纳瓦霍人当中工作时发现，他不可能将他觉得可以称之为审美性的概念与他称为功能性的概念分开(1954)，而他在对阿帕契人的一次更短的研究(1960)中所得到的结论大体相同。我本人对巴松叶人和弗拉塞德印第安人的研究使我断定，他们的美学观念十分轻微，特别是同我们自身的复杂观念相比而言。我们将会在讨论审美性的时候回到这些问题上来。

有些人在研究联觉以及(或许特别是)交感时提出了最后一种应用，即把这些现象用做艺术的统一性或不同艺术间相互关系的例证。我们可以想到，霍恩博斯特尔的一篇早期文章题目为“感官的统一性”，他的摘要强调了这一点：

> 具有美感的事物必须有形式才能被感觉，因而感官从一开始就被赋予了统一性。与之相伴的是艺术的统一性。艺术分化为几种不同的艺术。在面具舞中，音乐和绘画、雕塑和诗歌还没有相互分离；在人类动作的鸣响旋转及其宇宙含义中，颜色和形式依然被引入(1927:89)。

库尔特·萨克斯正是从交感的原则出发而赞同艺术间的相互关系：

> 旋律常常被说成描述一条“直线”或“曲线”，它可能是平滑的，也可能是粗糙的；配器带来了“颜色”，而配器者或多或少有着分类齐全的“调色板”。另一方面，画家可能有也可能没有“音”；亮度强的画在“调”或“音高”上比较高，而亮度弱的画比较“低”。在这一类比较并统一了音乐和绘画世界的象征之中，语言又增加了许多半象征，让人忘记了它们是从一种艺术转到另一种艺术的，它们证明了作为所有艺术

所建筑于其上的共同特质，比如形式与结构、对称、节奏、颜色、清晰性、运动以及许多其他特质(1946:18)。

在我们的文化中，对艺术相互关联性的这一假设可以导向对相似性的极为精细的假设。例如，斯特雷乔(Strechow)在谈到舒曼的“科隆大教堂的变形”时这样写道：

它构成了对建筑结构——而不仅仅是建筑情绪——最令人惊异的音乐改编之一。我说的是舒曼的《第三(“莱茵河”)交响曲》(作品第97号)的第四乐章。对这一惊人作品的分析构思于科隆大教堂的一次大弥撒过程中。作品开头由极弱的长号宣告了一种阴暗情绪，而只有最后的号角声短暂地带来了一点亮色。分析表明，这一阴暗情绪只给我们提供了一种底色，而作品结构的原则类似于哥特式建筑的某些主要原则。整个乐章的主题材料基本上由以各种组合形式出现的上行四度动机构成。它在两方面与哥特式建筑有着明确的可比性。第一，它与哥特式教堂在本质上都有一种上升的特质，这种特质能立即给观众和听众留下生动的印象，虽然二者都自然地“回归大地”。第二——从同等重要的结构角度来看——它也完全分享哥特式建筑的第二个主要特点，即一致性的原则……达到这一目标的办法包括重复、同化、交织、增加和减少，正如舒曼通过重复、声部间对位、增值和减值等手法来发展一个简单的四度从而构建他的乐章。的确，这种相似性不能涵盖建筑结构和音乐结构的所有方面，但是将“结构”一词用于它所涵盖的方面似乎并无不妥(1953:325)。

在我们关于艺术的讨论中，这种精细的阐述并不少见，但是我们很可能是在自身的审美观念的作用下假设和寻找艺术相互关联性的例证。关键问题还是能否在其他人群中找到类似的观念，而我们的信息还是非常匮乏，甚至从实用的意义上来说完全没有。由于缺少证据，问题还是没有得到解决，但是在进一步概括艺术相互关联性的“事实”之前，将我们的调查扩展到跨文化的层面上看来是明智的。

这里所提出的问题远远超出了已被提议过的任何解决方法，然而，相当明显的是，民族音乐学可以对这一广阔的研究领域做出极富成效的贡献。我们首先需要知道，“真实”联觉和文化性联觉之间的区别是什么，而在这种关联中，了解这一现象是否在西方文化以外的人群中存在是非常重要的。这种证据会为文化性联觉同特定人群的整体象征构造的关系带来一些启示。例如，赖卡德等人指出，在那些显示出语言联觉的被实验者当中，“……三个人……受过想象艺术的训练。他们都对艺术形式、文学、造型艺术和音乐艺术有很深的鉴赏力……”(1949:230)，这似乎表明，“联觉”——除去那些对被感受到的相互关系有清晰证据的案例——由文化决定，它不仅包含对关联的模式化排列，还包含由文化引发的深层象征体系。

联觉的问题引导我们对语言还有特别是审美性和艺术的相互关系进行进一步的思考。跨文化的角度在这里是必需的，它是民族音乐学不可缺少的一部分，同样必需的还有不仅仅关注音乐的声音而且强调音乐所赖以产生的观念的民族音乐学方法。

第六章　身体行为和言语行为

为个人和个人组成的群体所持有、并被他们认可为文化事实的音乐观念决定着音乐的声音以及与之相关的态度和价值观。但是观念本身不产生音乐；它们必须被转化为各种行为才能产生被特定文化认可的音乐。在音乐的产生和组织方面，我们可以分出四种主要行为：它们包括身体行为、关于乐音的言语行为、音乐的创造者和对音乐有所反应的听众双方的社会行为，以及使音乐家有能力创造出适当音乐的学习行为。本章将对前两种行为加以讨论。

要想使乐器发出声音，人们必须弯曲他们的手指并使用他们的嘴唇和横膈膜；如果要发出人声，他们必须控制声带和横膈膜，这就是身体行为。民族音乐学文献中对演奏音乐的技巧有着相当广泛的讨论，这里只需列举二三实例即可。在东刚果（利奥波德维尔）的巴希人当中，木里兹（*mulizi*）是一种有凹口的尾端吹奏的笛子，主要由放牛人演奏。

在演奏时，木里兹被置于嘴的中心，凹口远离演奏者，嘴唇覆盖大约吹管直径的一半。左手第二指被用来覆盖上方的音孔；第一指被置于音孔以上以握牢乐器。右手第二指覆盖下方的音孔，第一指同样置于其上以支撑乐器。在把手指放在乐器上以前，乐师总是把他的指尖

弄湿。把气流从凹口向下吹过乐器开放的尾端，就产生了笛声……

另外，好的和差的木里兹演奏者的差别在于他们发出一种跟笛声相连接的喉音的能力。这种声音虽然类似于哼鸣，但被认为更有力而且比普通人声粗糙得多。不是所有的乐师都能发出这种声音，那些没有这种能力的被归为二流乐师。两条旋律线各自有着可识别的并且不断变化的音高，可以看出，同时发出这两种声音并非易事，因为要吹奏出笛声，嘴唇必须相对放松，而要发出有力的"喉声"则必须使喉部和横膈膜紧张。在巴希木里兹演奏者和一般大众当中，这是对音乐能力的一个真正的评判标准；而且以任何标准来衡量这都是一种很难的演奏方法(Merriam，1957：144)。

柯比(Kirby)描述了霍屯督人(the Hottentots)演奏一种特别的乐弓(musical bow)时所涉及到的身体行为：

演奏者调好了弦……坐在地上，用手握住乐弓。她把系弦的下端放在一个皮袋……或一个柳木盘上，这能起到共鸣的作用……放在她右边。右脚把乐弓的这一端固定在适当的位置，而上端靠着左肩。她把击弦槌握在右手的一指和拇指之间，以清晰的断奏击打琴弦，其动作与小鼓的演奏有些相似，发出的声音具有回响。以左手食指的第二指骨轻触弦的中点，同时击打琴弦，就发出了比基音高八度的第一泛音。再者，以下颚在适当的点按弦，就得到了比原基音高一个全音的第二基音，而在新的中点触弦，就能听到第二基音的八度音(1953：211—212)。

我们经常发现这样的记述；的确，信息量是如此之大，以至于我们不可能为了当前的目标而试图对它们进行联系和比较。然而，乐器发声所涉及的身体行为具有很高的技术重要性，并且也很可能在文化复合体的研究中起到显著的作用，特别是应用于传播问题的时候。

文献对声乐技巧的探讨不像对器乐技巧的探讨那么频繁，但是洛马克斯近来的研究似乎表明，这种知识不仅有利于扩展我们的研究，还有利于为民族音乐学提供一套更精确的描述技巧。举个例子来说，

以前内特尔曾把声乐风格当做区分北美印第安人的音乐区域的划分标准之一(1954a),但是,同我们大多数人一样,其描述往往是试探性的,而且在术语方面不太准确,只是用最一般的词汇进行区分,比如在"放松"和"紧张"之间所暗示出的对比。在另一处,内特尔这样概括嗓音的紧张度:

……大多数原始歌手所使用的嗓音紧张度比我们所习惯的要高,虽然也有例外……我们在北美和南美的印第安部落中发现了已知的紧张度最高的技巧,他们的发声方法带来大量的装饰音……

非洲黑人歌唱时大多使用紧张的、稍稍嘶哑的声乐技巧,有些美洲黑人也这样唱……有些特殊的声乐技巧,像阿尔卑斯约德尔唱法(Alpine yodeling),可以追溯到歌手模仿乐器的尝试。在黑非洲的许多地区,歌手交替使用真假声的唱法让人想到约德尔。纳瓦霍印第安人以一种清晰而不加装饰的方法使用假声。还有一些其他的富于个人特色的专门发声方法(1956:58)。

很明显,声乐技巧确实为区分音乐风格提供了一种重要的标准,但是问题在于寻找更精确的术语或更精确的度量,以代替"紧张"、"更紧张"之类的词汇。

艾伦·洛马克斯近来对解决这个问题以及声乐技巧所涉及的其他问题做了一些尝试,但是他的研究目前还不足以提供我们所需要的精确的描述性术语。因此,洛马克斯在描述声乐风格时被迫回到种类繁多的形容词上,这些词汇中的一些正好再次例证了交感的作用。他把美国白人民歌的歌唱嗓音描述为"音高固定,比日常说话的声调高一些,局限于有限的音色范围内——常常粗糙、生硬、带鼻音——其理想的声音具有提琴般纯净的音色,并由歌手在旋律上加装饰音"(1959:930)。对美洲印第安人歌唱的描述如下:

印第安人的歌唱方式在性格上极为雄壮有力……印第安人总是以最大的音量歌唱。他们的音质沙哑、粗糙,有时刺耳,富于鼻腔泛

音，使用日常说话的音高。有些北美印第安人在他们沙哑的诵唱中加入高音的狩猎叫声、征战呼喊或其他的类似动物的声音，而激动人心的平原唱法就是在这些素材上发展起来的，它高亢而流畅，近乎约德尔音调(p. 933)。

欧亚混血人的歌唱被描述为"……音调中等偏高，常常粗糙刺耳，发自非常紧张的声带，并时常有被挤压或扼住的效果"(p. 936)；古老的欧洲唱法被描述为"……发自松弛的喉咙"并较之欧亚唱法"……通常更圆润，音色更饱满，更丰富；有时具有流畅或约德尔式的音调……"(p. 936,937)。洛马克斯的报告称，在西班牙南部，歌唱出自"紧张的喉咙"(p. 939)，在西班牙北部"……喉咙并不充满张力"(p. 943)，在意大利"……喉咙充满张力……就像欧洲任何一个声音一样高亢并具有被挤压、扼住的效果"(p. 942)。音质的概念显然很有用，但却被按照纯语言性词汇来划分，而且从本质上来看运用得并不准确。

为了除掉这个难点，洛马克斯分析了手头录音所显示的音色。虽然他还没有就他的发现做出详细报告，但是他谈道，根据六百份此类录音的样本，"……我觉得我可以分出十一种品质，它们的存在或缺失表现了世界各地的歌曲风格体系中发声方法的特征"(1962a：13—14)。某些音色标准显然也为洛马克斯所谓的"歌唱测定体系"("cantometrics"，1962b：426—431)中的几个要点提供了基础。除了这些问题，洛马克斯还假设了音质与其他特征和行为之间的某些关联：

关于后一种关联——宽容的性观念与声音的松弛——请读者参阅我的论文，我已经获准对其增加一年的研究。许多喉科学领域的专家……都详细地说明，包括发声障碍在内的各种嗓音紧张都由精神原因引起。维克托·格劳尔(Victor Grauer)和我自己最近进行的一项对歌曲表演的广泛研究显示，松弛、开放的嗓音与组织良好的合唱、多声部歌唱的出现之间有着密切的联系(Lomas and Trager，1960：Pt. III，p. 1)。

最后，洛马克斯发现了嗓音紧张与元音的使用和元音运动之间有着某种联系：

(1)大量的前元音和前元音运动常常同嗓音紧张以及精神性紧张和社会性紧张的起因有关。

(2)反过来，大量的后元音，特别是低后元音，以及后部和向后的运动，常常同嗓音松弛有关，也同精神放松的原因及其赖以产生的社会模式有关……

(9)一种特定的元音模式似乎与其相伴随的音乐结构有着密切的联系，它们息息相关并表达着相同的整体状态。有一两个案例……可能显示，歌曲形式、歌唱风格和元音模式在同一状况下共同运动。

(10)带有大量前元音和细小运动的风格似乎在本质上是独唱或单声部的(Pt. III, p. 2—3)。

对音质问题的理解不仅有助于更好地描述风格特征，而且有助于更清楚地认识音质同人类行为的其他层面的可能联系。在后一种关联方面必须指出的是，洛马克斯处理问题的模式与这里所使用的模式不同，他在谈到元音使用的问题时直接从观念转化为行为这一点着手。因此他提出“作为各种句法结构的非偶然成分，后元音和前元音在任何系统中的出现都似乎不是系统本身的产物，而是无意识的精神性审美因素的产物”(Pt. III, p. 2)，并总结如下：

如果上述结论全部或大部分正确的话，毫无疑问，传统的一个层面与元音选择的风格化有关。因此，某一口头传统中的所有文本都有可能为了符合此种文化的元音审美标准而被修改和润色。这一稳固的损耗过程……一直被学者们认为由民间的错误记忆引起，而实际上恰恰相反，它表现了民间层面的一种审美意识的作用。这种审美……可以因相关人群的文化总体状况的变化而改变其要求……因而民歌手通过改变音位结构而使一首新歌适应古老的需要，或改编一首老歌以适应新出现的情感类型(Pt. 111, p. 4—5)。

存在着同控制嗓音和乐器相关的特种身体行为，似乎也存在着特别的肢体姿势、姿态和张力，而将这些肢体特征与其他身体因素相联系，就有可能揭示出音乐活动的重要事实。

在一篇关于姿态（没有具体提到音乐表演中的姿态）的有益探讨中，戈登·W. 休斯（Gordon W. Hewes）为了组织资料而列举了五种“关联的层面”（1955：232—233）。第一是应用体质人类学或生物工艺学的层面，指的是联系科技对姿态习惯的研究。第二个层面所关注的是“姿态与非姿态性文化现象之间的功能性联系”，比如姿态与地形和植被、服饰、地位和角色差异等等之间的关系。第三个层面涉及姿态行为的心理内涵和精神内涵；第四个层面是姿态与文化史的关联；第五个层面是姿态与系统进化问题的关联。休斯在讨论这些关联的层面时只研究了站立、坐和跪的姿态，不过看来很明显，这五种关联层面至少有一部分同样适用于与音乐表演相关的肢体姿态。

对这些肢体姿态的描述并非随处可寻。伯罗斯在谈到玻利尼西亚的富图纳（Polynesian Futuna）男子的夜间歌唱时指出，“歌手们大多坐成小圈，头部靠在一起。无论歌曲的情感内容如何，他们的脸上都毫无表情。他们常常向上凝视或把眼睛闭上”（1936：208）。瓦克斯曼（Wachsmann）对乌干达的尼奥勒人（the Nyole）的一种特别的表演形式做了如下报告：“在合唱中，女人们在一边，男人们在另一边，面对面排成两行，独唱一领唱者站在他们之间。独唱者保持不动，而合唱队移动并跳舞，我强烈地感到两股力量在他们之间建立起某种充满生机的张力”（1953：55）。看来又是洛马克斯最为明确地关注了这一民族音乐学的课题，他描述了许多人群特有的表演姿态。为了对比美国白人民歌手和美国黑人民歌手，他制作了这样一个图表：

美国白人民歌手	**美国黑人民歌手**
僵直地坐着或站着，身体紧张。	歌手身体扭动或放松自如地回应着节拍。
头部往往很靠后。	他舞动他的歌曲。

歌唱时的表情像面具般冷漠，演唱高音时通常表现得很痛苦。

歌手的表情随歌曲的情绪而变化，一句一句地变化；很多演出中都可以见到大量的微笑甚至大笑(1959:930)。

在其他的段落，洛马克斯指出不同人群的面部表情和肢体姿态的特征如下。古欧洲人："……面部表情生动而活跃，或至少很放松。"西班牙南部："……紧张的嗓音和……脸上痛苦的表情。"西班牙北部："歌手的身体很放松，喉咙并不充满张力，面部表情往往镇静而活泼，虽然不总是愉快的，但并不忧郁或像面具一般。"意大利北部："歌手站立着，胳膊搭在他们伙伴的肩膀上，或者靠在一张被酒浸泡着的桌子上，他们的声音融为一体，互相之间亲切地微笑着……"意大利南部："歌唱时的表情非常痛苦，喉咙充满张力，眉头紧锁，表现出疼痛的神情"(1959:各处)。

蒂伦(Thuren)和霍尔姆(Holm)提供了爱斯基摩人对音乐的肢体反应的信息；他们的描述非常接近。蒂伦写道：

……这位东格陵兰人唱歌的时候身体一点也不闲着。他在固定的间隔弯曲他的膝盖，不时向前或向后迈一步，转半圈或扭动身体的上半部分。女人们和男人们不同，她们唱歌的时候站在原地，但臀部以"8"字形来回移动。歌手们总是站着，眼睛半闭，脸上带着安详的笑容(1923:11)。

霍尔姆写道：

歌手站在入口前的地面中部，两腿分开，膝盖略屈。如果是男歌手，他不会站在原地不动，而是或多或少地随着歌曲的节拍而弯曲他的膝盖，偶尔还向前或向后迈一步，或者转半圈。上半身不时地进行各种各样的扭动……歌手站着，眼睛半闭，脸上带着一种固定的扭曲，但他时常又突然大声或小声地笑起来。

如果是女歌手，她会稳稳地站住，但不停地以"8"字形移动她

的臀部……头部或低垂或高抬。眼睛半闭，脸上带着固定的微笑(1914:125—126)。

有充足的信息显示，肢体姿态的确因演唱风格而异，而且描述性术语的问题再次使叙述变得困难。再者，洛马克斯对肢体姿态内涵的讨论仅限于休斯提出的第三种关联层面，即心理内涵和精神内涵，因而使得我们不容易掌握这项研究更广泛的内涵。然而，在这个框架之内，他主张肢体姿态、嗓音紧张度、情感紧张度和演唱风格之间有着密切的关系，并在以下段落中概括了可能存在的关系：

当一个人，特别是一个女人，处于极度痛苦中的时候，她会发出一系列尖锐持久的痛哭之声。即使成年男子在号啕大哭时听起来也像孩子一样。于是头朝后仰，下巴向前伸，软腭被拉下拉上，喉咙被挤压，使得一小股空气在高压下向上涌去，并振动硬腭和充满气体的鼻窦。这是痛哭或哀号的最好方式，一个简易的亲身实验就能使任何人信服。那么，如果你轻轻睁开眼睛(因为当你真的号啕大哭时它们会自动闭上)，你会看到眉头紧皱，脸和脖子通红，面部肌肉在眼睛下方扭结，而喉咙充满张力以发出这种高声的嚎叫(1959:947)。

虽然我本人在非洲的经验表明，这种模式并非出现于所有情况中，但是作为一种存在例外的大体概括，这一描述是适合的。无论如何，对于肢体姿态与音乐表演其他方面之间的关系，这似乎是一种极为有益的调查方法。

身体行为显见于操纵肢体部位发声的过程中，以及发声的一般肢体姿态中，然而这个问题还有第三个方面——有机体对音乐的反应。我们先前讨论过音乐是否被认为能够引起听者情感的问题，但是在当前的语境下对音乐的实际身体反应更为关键。在这方面，关于非西方文化的信息几乎完全没有。内特尔(1955a)很笼统地讨论过非西方人群中的音乐治疗，丹斯摩尔提出，作为美洲印第安音乐的一个种类，治疗歌曲以不规则节奏为特点，它“由重音的频繁改变引起”，表现为“小

节长度的变化”(1954a:109)。音乐在无文字社会中经常与治疗仪式相伴,这是已经确知的事实,但是对于音乐影响的确切本质——无论这种本质来自该文化成员的述说还是调查者的观察——却只有一些语言十分笼统的报告。在我们自身的文化中,音乐的治疗层面已经被提出了几千年的时间;我们知道,大约四千年前,埃及人把音乐称为“灵魂的药品”。古希伯来人在身体和精神不适的两种情况下都使用音乐,关于扫罗王的引文可能在这一方面最为人熟知:

从上帝那里来的恶魔临到扫罗身上的时候,大卫就拿琴,用手而弹,扫罗便舒畅爽快,恶魔离了他(《旧约·撒母耳记上》,第十六章,第二十三句)。

在公元前600年的时候,赛勒斯(Thales)据说通过音乐治愈了一场瘟疫,而毕达哥拉斯曾指示用音乐治疗精神失常。因而,我们自身文化的最初历史中有充足的记录表明,音乐曾被认为对于个人的生物有机体具有直接的影响。

就音乐和非音乐性声音对个人有机体的更具体的效果而言,许多实验显示,至少在西方文化中,生理上的反应确实存在。因而,在1830年,J. 多杰尔(J. Dogiel)发表了他的调查结果,由迪塞伦斯(Diserens)概括如下:

1. 音乐表现出对人类的血液循环具有某种影响,对动物也一样。

2. 血压有时升高有时降低。这种血压的摆动主要由与听觉神经相连的延髓上的听觉刺激决定。

3. 乐音和哨声对动物和人类的作用主要表现为心脏收缩的加速……

4. 在音乐的影响下出现的血液循环的变化与呼吸变化相一致,虽然我们可以在不依赖后者的情况下观察到前者。

5. 血液循环的变化依赖于声音的音高、强度和音色。

6. 在血压的变化中,无论是人还是动物,其个体特性的作用都很明

显，对人来说甚至其民族性也有着某些影响(Diserens，1926：131)。

当然，指出最后一点很重要，即“民族性”不同的人们在反应上的不同，因为这正如我们所料想的那样，即不同文化背景的人们对于同样的音乐或声音有着不同的生理反应，这由它在文化上的重要性决定。然而，重要的是确立生物体对声音具有生理反应这一事实。

音乐对生物体还有其他形式的影响。通过在美国“东部一个城市”的一家工厂进行的实验，亨利·克莱·史密斯(Henry Clay Smith)研究了音乐对态度、产量和雇员的工业事故的影响。他发现，大体来说，相对于“没有音乐的日子”，在“有音乐的日子”里产量提高了，而事故基本持平。他对研究结果总结如下：

在重复性工作较为普遍的地方，在工作时间播放音乐一般会提高产量。在管理得当的情况下，这不仅能提高产量，而且能使雇员普遍感到满意。当个人的专注能力没有完全被其工作吸收时，音乐或许会发挥它最大的直接效力；在这种情况下，音乐看来可以从冥想、谈话或工作以外的活动中转移未被使用的注意力。虽然一般说来，音乐对事故发生率没有影响，但是音乐与事故的关系在本研究中并不完全明了(1947：58)。

迪塞伦斯指出了他在自己的实验室中的实验结果，虽然它们没有应用于具体的课题，但可以用来进行比较：

1. 音乐倾向于减轻或延缓疲劳，从而增强肌肉的耐力。

2. 如果音乐节奏同工作节奏不一致的话，那么音乐对动作的精度或准度没有绝对的影响……

3. 音乐能加速打字和写字等的自发行为。它也能加速呼吸。

4. 音乐能增加写字、画画等动作中使用的肌肉反射程度。

5. 音乐通常会减少对暗示的感受能力，例外的情况是，在包含颜色的直接暗示下，对暗示的感受能力会增强。

6. 音乐能影响人体的导点率，表现为心理电反射波动的增加

(1926:205)。

最后,迪塞伦斯根据在西方文化中进行的实验总结了音乐的生理作用。

音乐:

1. 增加身体的新陈代谢(Tarchanoff, Dutto)

2. 增加或减少肌肉能量(Fere, Tarchanoff, Scripture)

3. 加速呼吸并降低其规律性(Binet, Gunibaud, Weld)

4. 对血量、脉搏、血压有着显著但不确定的影响

5. 降低各种感官刺激的阈限

6. 于是它能为詹姆斯-朗(James-Lang)理论中的情感起源提供生理依据,而且根据坎农(Cannon)等人的研究,它能够影响分泌。

7. 对于不同形式和种类的音乐的明确作用我们尚无定论,它有待于对音乐作品的恰当分类,而这可能首先需要回顾和统计的方法(1926:154)。

这里从总体方面研究了音乐对人的生物体的影响,也就是说,音乐被视为一个发挥作用的整体,而西方文化中也有人尝试过探讨音乐作品各个要素的作用。海因莱因(Heinlein,1928)曾单独研究过音高、强度、音色和时值,汉森(Hanson,1942,1944)探讨过节奏、旋律、调式和调,海夫纳(Hevner,1937)研究过速度。在每个案例中,探讨的中心都在于音乐的特定层面对于人的生物体的影响。

理解群体和个人对音乐的反应将牵涉到许多问题,但是我们有理由相信,进一步的研究将会引出非常有意思的结果。我们在跨文化的层面上没有任何重要的信息,这造成一个最明显的未知因素。在西方文化中,音乐显然对个人有着生理上的影响,并且也影响着群体行为,但是我们没有其他文化中可供比较的信息。例如,我们可以料想,西方人和非洲人在听到西方的进行曲时会受到不同的生理影响,然而我们显然仍不知道它究竟是否会对非洲人产生任何作用。我们也没有

关于非洲音乐对非洲人的生理作用的信息。这究竟是一个人类性现象还是文化性现象？不同种类的非洲音乐是否会对非洲人产生不同的影响？从两个角度来说我们都不了解。换言之，我们没有证据来回答这种最简单的问题，即音乐的生理作用究竟是不是一种人类性的反应，虽然我们可能很想按逻辑假定情况确实如此。同样，我们似乎也没有关于群体对音乐的一般反应的信息。非洲人群的反应是什么？美洲印第安人群或中国人群的反应是什么？对何种音乐？以何种方式？我们已经指出，即使在音乐家的身体行为方面，我们也知道得很少，而已知的信息也肯定没有被用于有意义的研究。然而，要理解音乐行为这一跨文化现象，关于身体产生声音的过程、音乐家的肢体姿态以及听者的身体反应的研究显然非常重要。

音乐所包含的第二种行为是有关乐音的言语行为，它被使用的程度可能各异。当然，这也是潜在于音乐之下的概念的一种反映，但在当前情况下它特指人们对音乐构造及其判断尺度的话语。

最明显的语言尺度可见于对音乐表演的评判：它们是精彩表演的标准。这些关于精彩性的判断标准必须存在，因为没有它们就不可能有音乐风格这种东西，我们在别处也曾经指出过这一点。如果我们采用夏皮罗(Schapiro)对音乐风格的定义，这一点就很明显了："风格指的是一个人或一个群体的艺术中的持续形式——有时也指持续的因素、特性和表达方式"(1953:287)。进而，风格有延续性，正如哈格所说的那样，"重要的是音乐的连续性，每一种音乐风格都吸取了前一时期的语汇……音乐教师……从上一代那里获得了他们关于精彩性的标准"(1960:219,220)。所有的群体必定会比其他群体更强调某些音乐价值，这些价值往往具有时间上的延续性，虽然变化可能会出现，也的确会出现。那么，这里的问题并不是关于精彩性的标准是否存在，而是它们是否以及如何通过言语表达出来。

民族音乐学文献中很多地方都强调了对标准言语的表达。埃尔斯登·贝斯特在谈到毛利人的时候说："欧洲人抱怨本土歌曲没有调，

但是没有一个毛利人会同意这种说法，而且如果他不熟悉一首歌的朗基(*rangji*，旋律或曲调)，他就会拒绝表演它"。丹斯摩尔说，"在特顿苏人当中，某些人被公认为'好歌手'，而某些歌被称为'好歌'。这意味着这些歌曲和歌手满足了某些评价标准"(1918:59)。

更具体地说，某些标准得到了言语上的确认，而至少对于声乐来说，这些标准包括知道的歌曲数量、对词曲的记忆能力、速度、音质、演唱的准确性以及合唱或独唱的必然性。例如，威斯勒对黑脚人的报告提到，男人们被认为是比女人更出色的歌手，部分上因为他们"会更多的歌，虽然如果女人们有机会她们也能做到，但女人们不会像男人们那样去学各种不同的歌"(1912:264)；弗莱彻和拉弗莱什发现，在奥马哈人当中"嗓子好、记性好的男人是音乐老师，他们……常常掌握着几百首部落歌曲……"(1893:241)。实际上，在北美印第安部落中，一个人所掌握的歌曲数量似乎是衡量一个"好歌手"的非常普遍的标准，或许在世界的其他地区也是如此。

丹斯摩尔强调了奇佩瓦人和苏人(the Sioux)的词曲记忆力，她说"……他们称，一个好歌手必须有能力在听了一首歌两三遍以后就把它准确地唱出来，他必须有很强的记忆力……"(1930:653)；关于毛利人，麦克莱恩(McLean)也强调了这一点，他说"在一个领袖所必须具备的品质中，对歌词的记忆力是最重要的……"(1961:59)。根据同一资料，领袖必须"能够保持固定的速度，而且以准确的节奏方式发音"(出处同上)。

演唱词曲的准确性似乎是一个特别重要的评价标准。弗拉塞德印第安人公认，演唱一首歌曲过程中的一个错误就足以破坏整首歌曲，而我们先前曾提到过赫佐格的说法，即仅仅一首歌中的一个错误就足以使纳瓦霍人的一个仪式全部失效。弗莱彻和拉弗莱什曾说过奥马哈歌手以"准确的演唱为荣"(1893:11)，而麦克莱恩更为详细地讨论了毛利人的问题：

> 与此相关……他们极为注重唱诵的准确传播。这种关注表现在

录音中，他们显然不愿意未经练习就开始录音……并且在对歌词或曲调拿不准的时候断然拒绝录音。有时候，一群歌手会长时间地练习一首歌——可能二十分钟——然后放弃它而选择另一首，因为他们发现了一些错误而无法将其纠正……

这种对准确性的关注一向是毛利人唱诵的一个特征……这可以从传统上对记忆错误的禁忌中看出来。仍然广为流传的看法是，对于歌手或与他密切相关的人来说，错误是死亡或灾难的预兆……这种关注……还可以见于录音前特有的对每首歌典的历史背景的长时间讨论，以及歌手或领唱者在临近录音时对歌曲一贯的详细说明……演唱一旦开始，目标永远是尽可能按照原有的方式演唱歌词和曲调……

严格而全面的表演规则确保了准确性，这些规则被称为“瓦卡伊基(*whakaeke*)”。“瓦卡伊基”这个词主要用于为了保持表演中严格的速度和正确的节奏而采取的措施。从这个意义上来说，它或许可以被大致界定为“节奏一致”(1961:59,60)。

丹斯摩尔表明了另一种标准：

……一个歌手对一首歌的演绎中必须有一种令人信服的品质。笔者常常被告之，“某某人知道老歌，但他不是一个好歌手；他可以给你旋律，但不能把它唱好”。这种“令人信服的品质”涉及到另一个要素——歌手的个性。印第安人要求好歌手……对自己充满自信，并且在他的工作上具有威信(1918:62)。

音质有时候也得到言语表达。丹斯摩尔的报告说，在齐佩瓦人当中“……颤音或波音最让歌手高兴。这对他们来说很难达到，它被视为精通音乐的一个象征”(1910:4)。内特尔说“在北美大平原，一个嗓音高亢的歌手受人称赞；而在亚利桑那和新墨西哥的印第安人村落，人们更喜欢低沉粗重的嗓音……”(1956:20)。麦卡莱斯特在谈到阿帕契人的时候又提出了另一种标准，即关于音量的标准：“任何人，只要能使别人听清他的声音就会被认为有一副好嗓子。差的歌手是那

些不熟悉歌曲的人”(1960:471)。弗拉塞德印第安人描述了下列标准:

在我们直接询问好歌手的特征时,最常得到的回答是这样的音乐家必须有“一副好嗓子”,而且他的肺和喉咙必须“好而强壮”。长久而可靠的记忆力也受到了相当的强调;也就是说,好歌手是那些能够记得很多歌曲的人。另一位信息提供者对于好歌手列出了以下条件:“好歌手必须气息很长。他必须能够和其他歌手一起演唱。他必须能够唱得很洪亮。一个歌手还必须有很好的帮手,两个或三个,来演唱不同的部分”(Merriam,1955:11)。

弗莱彻和拉弗莱什也强调了群体在奥马哈人中的重要性(1911:374)。

这些取自民族音乐学文献的回答是如此不同,我们很难在它们的基础之上总结出关于精彩表演的标准。然而,我们可以重述一次,只要存在着一种音乐体裁甚或音乐体系,就必然存在着为所有人群所持有的某种标准,而且有充足的实例表明,这些标准至少有一部分得到了言语表述。我们还可以料想,这种言语表述的程度因文化而异,但同时很难想象有哪个人群对于他们的音乐风格无话可说。

的确,关于无文字人群的音乐构造的技术性细节,民族音乐学文献揭示了很多言语信息。根据汉迪(Handy)的报告,在马克萨斯群岛:

……有三种人声被区分开来:*a'o*,低音;*vavena*,中音;*mauna*,高音。处于它们之间的音域被描述性地指定为 *maunao te eo I vavena*,比中音稍高一点;和 *mauna a'e*,很高。男人和女人都有这三种声音……每一种唱诵都有确定的音高……因此,*pu'e* 即大地创立之歌以 *I a'o oa* 即非常低的低音吟诵;而少女唱的优美的 *pipine* 则音域很高(1923:314)。

弗拉塞德印第安人区分了从其他部落借用来的战争舞蹈歌曲和那些他们心目中的“真正的”弗拉塞德战争舞蹈歌曲;这种区分的凭据

是，借用的材料中有简短的尾声，而真正的弗拉塞德歌曲中没有。

特雷西发现，在东非的乔皮人当中，洪比（*Hombe*）即木琴的中心音是乐师们经常讨论的一件事情，因而也是一个高度意识化的、技术性的音乐问题。然而，特别有意思的是，乐师们互相争论正确的音高，而各种主张的基础不是音乐性的而是社会性的。于是，“卡蒂尼（Katini）坚持认为，作为大酋长的乐师，他的音高是正确的并且是唯一正确的音高，是由他的父亲、祖父和先祖赐予的‘国王之音’，他的祖先是国王音乐的世袭指导者和作曲者……其他乐师对音高标准也有同样合理的主张，不过他们的标准建立在次要一些的酋长的恩赐之上”（1948：124）。特雷西列举的音乐术语（p. 149—152）以及他对极为复杂的米戈多（*Migodo*）的通篇讨论显示出，乔皮人对音乐构造可能有一套相当复杂的言语表达。

在一篇关于利比里亚的贾博人（the Jabo）的鼓语信号的文章中，赫佐格说他们有一套关于信号的明确术语，主要由乐师们掌握。

> 较高的音域和较低的音域分别被称为 ke^{22} 和 $Do^{3}1o^{2}$。它们是无法分析的词干，据说是“互相伴随并回应相互叫声”的两只小鸟的名字，第一只比较小而声音比较高，第二只大一些而声音比较低。信号和音乐中的比喻说法并非我们的“高”和“低”；有时候他们使用“大”和“小”的声音。四种音域由一些结合了 ke^{22}、$Do^{3}1o^{2}$ 和表达“大”、“小”的常规词语的短语来指明……
>
> 这些术语……也适用于代表喇叭、乐弓、木琴、舞鼓以及人声信号的高低语调的音域；它们还可以表达音乐的用法，比如，它们可以用于本土的竖琴……最后，这些术语还可以连同喇叭和乐弓的移调方法使用……

这些本土理论虽然不完整，但却不无价值。它们在理性和技术方面达到了一定的高度，这在“原始的”非洲并不少见。它们说明了术语和技术理论是如何在一件物品或乐器上发展起来的，如果没有这些术语和理论，人们虽然可以在直观的操作中观察到一种体系，但却难以

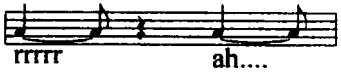
理解它；……(1945:230—232)。

巴松叶人使用多种术语，并在言语方面对音乐构造给予了相当的注意力。然而，就具体的术语和讨论来说，他们对音质并不太注意。歌手们承认不同嗓音之间的区别，但是用我们的语汇来说，他们只是在柔和与吵闹、高声与低声之间作了划分。有些歌手也发现音高与肌肉张力有关，但是他们没有用言语清晰或规律地表达出来。总的来说，好的嗓音具有以下的特征：能让人听明白；能让人从远处听明白；歌手能够很快地说出歌词；歌手能够在他的歌曲中进行正确的命名。而从理论探讨的角度来说，巴松叶人对音质或发音不太注意。

巴松叶人对音高问题的处理也大体相似，不过所有的乐师都承认在开始一首歌时需要寻找合适的音高，而这会涉及到一些问题。有些歌手说，不同种类的歌曲开始的音高也不同，然而音高测试并未证实这一点。一个主要的问题是，领唱者如何使他的起始音高既适合自己的嗓音又适合合唱队的嗓音。在木琴歌中这个问题很简单，因为音高来自弗姆埃丁巴(*fumu edimba*)即木琴的中心音。有些迹象表明，如果有鼓的话，鼓的音高会提供一点参照，但是如果事实如此，那么这又与另一个观点不一致，即一首歌的起始音高总是与鼓的音高有一种既定关系。如果没有一个固定音高可供参照的话，那么领唱者就必须自己选择，巴松叶人在这里用言语表达了几种可能。第一，乐师可以借鉴自己以前的经验，乐师个人往往会强调这一点。音高再次与肌肉张力联系了起来；乐师习惯于他所熟知的正确肌肉张力。一个巴松叶乐师在表达这一点时说他选择一种“不会使我流汗”的调高，而且同一位乐师还非常合乎逻辑地指出，他了解同他一起唱歌的人们的嗓音，因此他会选择一个“处于中间”的起始音高，他知道哪个音高适合所有人的嗓音。那么，巴松叶人认识到了歌曲的起始音高的问题，并且对其解决方法有着合乎逻辑的解释。

对于各种歌曲的总体构造，巴松叶人表现出一定程度的正式理解。

某些种类的木琴歌曲的源头由一个固定的开头得以确定，作为引子的



表明一首歌明显是巴拉-巴松叶人（Bala-Basongye）的歌曲，而且在时间上是现代的，而



只会是巴特特拉人的，因而它引出的歌曲是从巴拉人北面的近邻那里借用来的。这些惯用的导入形式被视为严格的音乐证明。

严格来说，巴松叶的马什那（*mashina*）不是一首歌，而是一种由双铃、沙槌和裂缝鼓伴奏的赞名。然而，卢普帕（Lupupa）村里那些以演唱这些赞名为职责和特权的歌手为所有的这种“歌曲”构思了一种结构。在马什那开始时，歌手在一个约为大三度的下滑音上唱出人名。在这之后是歌曲的正式部分即罗诺（*lono*），当它结束时歌手在一个小三度的下滑音上再次唱出赞名，这个下滑音从引子中的低音开始下滑。

最后，木琴歌自身被普遍认为有着明确的结构。巴松叶人演奏木琴时总是同时使用两件音高不同的乐器；低音乐器演奏四种标准模式之一，而高音乐器负责歌曲。巴松叶人估计他们共有大约八首标准的木琴歌，每一首都可以在四种低音模式中的任何一种上演奏。木琴歌以米塔什（*mitashi*）即“起始”开始，这是用高声部的木琴以自由节拍演奏的模式性引子，而这时低声部的模式已经开始；它包含六种短小模式中的一种，所有这些模式都强调弗姆埃丁巴（可直译为“木琴的酋长”）即中心音。米塔什演奏完了以后，高声部的木琴接着演奏罗诺即歌曲的正式部分，并在这时采用已被低声部木琴的模式确立的节奏。这是一个明确的主题，清楚地陈述一遍以后即兴演奏。最后是库奇巴（*kuchiba*“结束”），这是一个很短的模式，其中在低音上演奏弗姆埃丁巴一次，然后在不同八度上演奏弗姆埃丁巴三四次。在木琴歌的这三个部分里，到目前为止在表演上最清晰的是库奇巴，即终止的程式。

巴松叶人根本没有音程之类的概念，至少没有同西方术语完全类似的这一概念。然而，他们在听不同的音程方面有着极好的能力，但是巴松叶人不把音程当做“音之间的距离”，不同音程的区别有时在于

它们是否被认为具有音乐的意味，这使得问题变得更加复杂了。因而，虽然每一个乐师都能听出大三度和小三度的不同，但是在木琴演奏中，在任何需要三度的地方都既可以用大三度也可以用小三度。大小二度似乎也具有同样的音乐表演价值，虽然乐师们完全有能力在观念上区分二者。那么，重要的是音乐的意味，而不是两个音程之间的绝对差别，这一点同音程概念的缺乏加在一起，使得搜集正确的信息变得极为困难。

另一方面，节奏在巴松叶人的音乐思维中很重要，他们区分了三种主要的节奏类型。木克瓦萨(*mukwasa*)是用木棍在木鼓侧面或木琴的最高键上打出的节奏；这样的节奏不具有音高，而只是音乐表演的一个节奏部分。空巴(*komba*)是用手在鼓上打出的节奏。木索迪亚(*musodiya*)是用舌头击打上颚发出的节奏，它们是从鼓和鼓棒的组合节奏中提炼出来的。将节奏作为一个总的概念来谈论时，巴松叶人使用木克瓦萨一词。

表演中的提示在音乐里是同言语行为有关但又不完全一样的一种模式。这是指领唱者或鼓手的信号方式，比如，在一段表演快要结束时通过信号告诉其他表演者——其他乐师或舞蹈者——下面将要发生什么，等等。弗拉塞德印第安人在战争舞中使用这样的信号：音乐快结束时，作为给舞蹈者的信号，鼓点的速度被放慢一倍，音量大增，而舞蹈者熟练地回应这一暗示。库乔(Cudjoe)在谈论加纳的埃维人(the Ewe)的鼓乐时指出，为舞蹈提示适当的连续性是非常重要的：

> 真正的领鼓艺术不仅在于演奏优美的对比性主题，还在于鼓手在舞蹈者明显表现出体力下降的迹象之前形成主题的能力。一个真正的鼓师必须将他的声音控制在恰当的心理时刻以补充舞蹈者的身体能量和审美能量(1953:288)。

A. M. 琼斯(A. M. Jones)(1959)和金(King)(1961)等很多人都探讨了西非鼓师的复杂信号形式。

然而，还有一种提示在许多文化甚至所有文化中都肯定非常重

要，但它却很少受人关注。它涉及到用来表明表演层次的手段，德弗罗(Devereux)和拉巴尔(LaBarre)最清楚地指出了这一点：

人们很少意识到，艺术家习惯于使用特定的形式手段来暗示他的作品是“艺术”，……一个很简单的例子是故事开始的传统方式：在英格兰是“很久以前”，在海地是“劈劈啪啪”(“Cric-crac”)，诸如此类。交响曲不会像爵士乐那样开始。色情小说不会以抒情的景物描写开头……唉，枯燥乏味通常是暗示“这是艺术”的一种手段，正如无数的脚注、书目以及更加的枯燥乏味常常意在暗示：“这是学术”(1961:376)。

这里所讨论的两种行为——身体行为和言语行为——是广义的音乐体系里的重要组成部分。像所有的音乐行为一样，这二者都从支撑它们的观念发展而来。在这二者中，我们对身体行为知道得最少；关于言语行为我们有多得多的原始信息，但还没有以一种有意义的方式将其组织起来。根据身体行为的本质，它必然在所有文化中都以大约相同的程度存在着；言语行为显然是一个连续统一体，其范围从几乎无意识的讨论一直到对理论和技巧的详尽言语表达。二者都是音乐的一部分，但是都没有得到应有的关注。

第七章　社会行为:音乐家

音乐过程中的第三类行为是音乐家作为同其他个人一样的社会成员的行为。作为一个音乐家,他在社会中扮演着特定的角色并占据着特定的地位,他的角色和地位是由社会对于音乐家的正当行为的舆论决定的。音乐家可能形成一个特殊的阶级或等级,他们可能被认为或不被认为是职业艺人,他们的身份可能是被指派的,也可能是自己获取的,他们的地位可能高也可能低,或者既高又低。然而,几乎在所有案例中,音乐家都以某种明确的方式进行社会行为,因为他们是音乐家,而且他们的行为既取决于他们的自身形象,也取决于整个社会对音乐家角色的预期和陈规。

在评价音乐家的社会行为时,首先的问题就是他是否是专职音乐家。普遍的观点是,无文字社会中的音乐家不是专职音乐家;内特尔最为清楚地表明了这一点,他这样写道:

典型的原始人群没有专业化和职业化;其劳动分工几乎完全根据性别,偶尔根据年龄;很少会有某些个人特别精通一种技巧。所有的女人每天都做同样的事情,掌握差不多同样的技能,有着同样的兴趣;而所有男人的活动也都是一样的。因而,群体的所有成员都会唱同样的歌,也很少有专业化的作曲、表演或乐器制作(1956:10)。

内特尔把“黑非洲的某些地区”排除在这一概括性论断之外，但是他所表述的看法为许多民族音乐学家所接受。然而，对这一观点有两种主要的反对意见。第一是“专业化”在此语境中的含义不明晰，第二是我们所掌握的关于世界各地音乐家的信息似乎并不支持这一论点。

以广阔的视野来看，任何特定社会所必需的劳动既可能由所有社区成员平等地完成，也可能被分类，使得包含某些个人的特定团体获得特定类型的任务。劳动差别似乎在所有社会中都存在。最普遍的劳动差别是基于性别和年龄划分的，因为女人的工作不同于男人的工作，而青年人的工作也小同于老年人的工作。划分劳动的依据可能还有等级和行会、其他团体的成员身份、世袭的职位、同特定社会群体的关系等等。赫斯科维茨用“劳动划分”来称呼他所讲到的情况，“……我们所说的是，为了维系特定社会经济的惯有效率而在其所需的全部工作中进行的分工”(1952:124—125)。

在这种情况下，“每一个亚群体因其成员从事特定方面的工作而可能被认为擅长其特定的行业，他们在达到这种情况的过程中各自进行的劳动类型可以用‘专业化’来表示”(p. 125)。于是陶工、割棕榈果的人、巫医或乐师是经济上的专业者，他们从事由社会指派的特定工作，并生产有形或无形的特定产品，这些产品是社会整体经济所必需的全部劳动的一部分。在这个意义上，音乐家是专业者。进而，无论他有规律地得到酬劳，或获赠礼物，或只是被承认为音乐家，他都是专业者，因为他的劳动确实有别于社会中其他人的劳动。几乎所有社会都以某种形式认可某些人创造音乐的技能高于他人，因而他们被邀请参加或主动地“正当”出席音乐场合，这一点似乎也同样明显。对于任何人群来说，所有成员绝对平均地分配音乐表演无论作为一个事实或假设都是值得怀疑的。

如果每个群体都认为它的某些成员的音乐能力高于其他成员，那么由此可以断定，在某些群体中这种个人比在其他群体中更突出。这里我们开始涉及职业性，这通常以音乐家是否因其技艺而获得酬劳和

经济支持来界定。然而，如果我们的标准是经济上的，职业性必然有许多不同的程度；实际上，职业性似乎是一个从以偶尔的礼物为报偿到完全靠音乐为生的连续统一体。我们很难知道职业性的起点和终点，其准确定义的问题显见于我们自身的社会，也同样显见于其他社会。一个持有音乐家工会会员证的大学在校生是不是一个职业音乐家？在一种意义上他是，因为工会会员在西方社会被认为是职业性的一个重要标准；另一方面，这并不是这个学生的全职工作，也不一定是他的全部收入渠道。如果我们认为职业性意味着对音乐这一职业的全部投入并将音乐作为全部的经济来源，那么任何社会中都没有多少人能被真正称为“职业音乐家”。

那么，所有的音乐家都是专业者，而有一些音乐家是职业者，虽然职业性的程度不同。然而，还有另一个重要的标准，它涉及到社会对个人作为专业者或职业者的接受。换句话说，“真正的”专业者是社会性的专业者；他必须被他所处的那个社会的成员认可为音乐家。这种承认是根本性的标准；没有它，职业性就不会成为可能。虽然某一个人可能认为自己是职业者，但是只有其他社会成员认可他的自称并把他所寻求的身份和地位赋予他时，他才真正成为一个职业者。

这种认可可能以许多不同的形式出现。当然，最显见的是酬劳——无论是以代表财富的货币的抽象形式还是以基本的经济财物的形式——足以支持音乐家全部生活的酬劳确认了完全的职业性。“酬劳”也可能以赠予表演者礼物的形式出现，在这种情况下音乐家可能没有得到对他全部生活的经济支持；在某些社会中，音乐家的贡献可能只由对他能力的认可得到确认，而没有任何形式的酬劳。然而，完全的接受依赖于公众对音乐家作为音乐家的认可，无论这是否伴随着任何形式的酬劳，而人们预期社会对音乐家的行为给予某种特权。

民族音乐学的文献为所有这些类型的认可提供了案例。在一些社会中，音乐家似乎完全靠音乐活动为生，并且正是因为音乐活动而得到支持。虽然恩克蒂亚说过阿坎鼓手“没有报酬”，但是根据他的记

述，显然他们至少在从前曾作为艺术家得到过国家政治领袖的支持："在这个国家里，鼓手一般靠酋长的奖励生活，他们为酋长击鼓，并尽可能地留在那些酋长的宫廷里……从前……他们的大部分时间都在宫里度过，为了紧急情况而时刻准备着。鼓手们解释说……：'从前你靠跟着酋长拿点东西。你得到些吃的……'"(1954：40—41)。据恩克蒂亚报告，这种情况现在已经改变了，而且还在进一步改变，但是看来以前的鼓手显然是一种政界要人，他们依附于国家并由国家供养。

虽然文献不是很精确，但是塞内加尔的格里奥特[①]显然是完全靠音乐谋生的(Gamble，1957；Gorer，1935)。埃尔金对澳大利亚松曼人的探讨(1953)和汉迪对马克萨斯霍齐人(*hoki*，1923)的描述也同样不够详细，但是看来在这两个案例中至少音乐家收入的主要部分来自音乐活动。纳德尔(Nadel)对尼日利亚比达市(Bida)的表演团体的报告是关于音乐家职业身份最为详细的记述之一。

每个团体在经济上都是一个自给自足的单位。所有的收入都在成员间平均分配。这种收入分配与家庭组织无关。团体的个人成员可能对他们自己家庭的支出有所贡献，但是"团体"是一个纯粹的职业组织……

在比达，打鼓是一个全职的工作(有时鼓手也做一点农活，但这很少见)。……是才能和个性的自由竞争而不是家庭传统决定了职业上的成功，因而这种竞争也决定了各种手艺自我组织的职业团体。的确，在国家的经济体系中，比达音乐家和鼓手的职业是唯一一个完全建立在商业基础上且没有血族关系和世袭制度支持的自由团体的实例(1942：303)。

那么，音乐家全部经济来源的问题在文献中没有得到回答，虽然有证据——特别是格里奥特和纳德尔对比达音乐家的描述——表明

① *griot*，西非歌舞艺人，在西非地区保持村落或家族口头传统和历史的讲故事者。——译注

的确有些音乐家把声乐活动作为支撑他们生活方式的全部经济来源。

关于音乐家获得的非全面性酬劳有更丰富的信息可供参考，虽然很难找到详细的数字。有关北美印第安部落中的直接酬劳的报告让我们有些惊讶，但是丹斯摩尔记录了特顿苏人的数个实例。于是，“可以肯定，仪式歌曲要么是唱歌的人创作的，要么是向曾经任过职并按职责教过他的那个人买来的。学习和买歌花费了一个大数目”(1918：101—102)。还有，麋鹿协会的一个成员说他们协会的歌曲“……仍然在舞蹈时被演唱，而且点这首歌的人必须付报酬”(p. 293)。丹斯摩尔在概述北美印第安人时还指出，“歌曲是一对一地教授的，而在从前，一个人为一首歌付出一两匹小马的代价并不稀罕”(1926：60)。弗莱彻说，“嗓音清楚洪亮、声调优美的男人和女人组成合唱队，他们在仪式上领唱，并因其工作而获得酬劳”(1907：959)，但我们不能确定她是在概述北美印第安人还是特指切罗基人(the Cherokee)。关于科奇蒂人，朗格说，“向另一个人或部落传授歌曲不涉及所谓酬劳……然而，如果一个人要求老师教给他一首特定的歌曲，那么按惯例他应该送给老师一件礼物。这是自愿的，而且这被认为更多的是一种礼貌而不是真正的交易”(1959：311)。

根据弗思(Firth)对玻利尼西亚的报告，“树皮布、优菲(*ufi*)即‘盖罩’等仪式礼物”被送给普罗图(*purotu*)，即“吟诵歌曲……和跳舞”的专家(1939：229)，但问题是这究竟应该被视为酬劳还是礼物交换？麦克劳德认为，优菲“不是一种酬劳，而是一种物品的交换，有幸得到歌曲的人把树皮布送给作曲者、专家以及打拍子的人作为歌曲的回报。然而，这些‘礼物’……往往马上被返还，于是最终结果是一种交换平衡，它成为对仪式的公共认可或对得到歌曲的人的礼遇”(1957：127)。艾文斯这样讲述所罗门群岛上的拉乌人(the Lau)中的一个吹笛者团体：“吹笛者被付予酬金，而乐队的头可能在临别时得到一件礼物；他甚至会被赠予一个老婆，如果他提出的话”(未注明出版日期：215)。关于非洲的努佩人(the Nupe)的乡村生活，纳德尔

这样说：

于是，乡村中的鼓乐以一个接近行会的紧密组织的形式运转。在每一个大一点的努佩村庄，我们都能找到一个由鼓手和乐师组成的特别团体……

今天……就像许多其他的努佩艺人一样，鼓手们苦涩地抱怨着赶上了坏年头。他们告诉我，从前他们一晚上能挣6块到8块；现在他们一晚上才能挣3块，或者一首"歌"……换一个可乐果……鼓手们以前只在空闲时种地，但现在主要靠种地了，而只把他们的老手艺当作副业(1942:301—302)。

那么，有些音乐家似乎是专任的职业者，而有些以代币或仪式礼品的形式获得一部分酬劳，还有一些显然靠从事音乐活动得不到任何酬劳，而他们也被认可为音乐家。这在北美印第安人中显得最为明显。赫佐格说，"我们很少发现歌手或乐师作为专业者的价钱，虽然他的技巧或好记性可能属于牧师或医师的职位所必需的先决条件之列"(1942:204)。罗伯茨的观点也非常相似：

就我目前所知，印第安部落没有公认的乐师阶层，除了弗莱彻提到的南方印第安人。有天赋的个人被认可，他们可能在合唱队里领唱或创作大量歌曲，这些歌曲最终将成为部落遗产和仪式资源的一部分(1936:9)。

理查森对基奥瓦人(the Kiowa)的叙述更为具体：

精通特别的技艺可以提高声望。缺少上面提到的那些方面[财富、战绩、血缘等等]，没有一个职业能使人身居显赫之列，即使是妙手回春的医术也不行。没有一种技艺是专门的职业，因为部落里的每个人都自己狩猎，并可能参加战争。下面大体上按从高到低的顺序举例说明一些技艺的声望：治疗的能力，吸引鹿的能力，歌曲作者和歌手，演说者，说书人，外科医生(没有魔法的)，画家，舞蹈者，捕鹰，制箭，骑士和驯马师(1940:14)。

弗拉塞德印第安人的情况也差不多。“好歌手”被人们认识、承认和欣赏，但是他们不会因其能力而受到称颂，也不会通过表演获得酬劳，除非是由外人给予。最好的乐师只不过被认为可以领唱和击鼓，并被其他社会成员一致称为杰出的人。乐师们不仅不计酬劳，而且也不会因为他们的工作而得到礼品；信息提供者一致这样声称。因而弗拉塞德乐师以及广义的专业者被人们认可，但是乐师不是职业者或以音乐为生的经济上的专业者。

关于无经济报酬的专业化，我们对世界其他地区的情况鲜有所知，因而它在大多数情况下只能作为缺乏具体信息的例子被引述。于是彼得·巴克讲述了曼加雷瓦人(the Mangareva)中的音乐舞蹈专业者的一些细节，却没有提到酬劳(1938)，而劳特(Rout)谈到了作为一门“手艺活”的“乐器制造”，但没有告诉我们专业者是否会得到报酬(1926:75)。

音乐家获得的酬劳从全部的经济来源到完全没有不等，关于这个题目我们没有什么详细的信息，可能每一个社会在任何特定的时间都存在着不同的习惯行为。巴松叶人区分了五种等级的音乐家。最高等级全是男性职业者，称为恩贡巴(*ngomba*)，然后是恩顿达(*ntunda*)即公认的男性裂缝鼓职业演奏者。姆温比(*mwiimbi*)是男性沙槌和双锣的演奏者，尼姆巴(*nyimba*)是领唱者，阿巴普拉(*abapula*)是合唱队的成员。阿巴普拉从来都没有酬劳，但在某些特殊情况下他们可能从陌生人或某些名人送的礼物中分得一件，有这种意外之财时尼姆巴也同样有份。姆温比和恩顿达的工作是有偿的，但他们不是经济上的专职者，恩贡巴被认为是完全靠音乐为生的。在女人中只有基亚姆比(*kyambe*)即最高等级的女性职业者能通过她的音乐活动获得较为丰实的收入。

在1959到1960年，巴松叶人的卢普帕村有四位出色的乐师：其中有两位恩顿达和一位姆温比；第四个是木琴师，他的地位未被承认，因为相对来说木琴是在最近才被重新引入的，它的演奏者还没有归入

"真正的"音乐家之列。除了这些乐师,在本地区到处旅行的恩贡巴也不时来访这个村子。我们不可能提供这些乐师一年中的收入总额,不过特别的场合要求特别的报酬。在一个重大的葬礼上,一位恩贡巴的到场是必不可少的;他的费用是固定的(在 1959 年,大约四百法郎,或八美元),葬礼所涉及的所有人,也就是整个村子,都会送给他钱作为礼物。1959 年九月底到十月初,一个重大葬礼持续七天的仪式过程中,恩贡巴的总收入大约有一千四百法郎(二十八美元)外加两只鸡(每只价值约二十法郎)和一块布(价值约一百二十法郎),总计一千五百六十法郎,或约三十一点二美元。这个的数字的意义可以通过卢普帕男村民的约一百美元的年均收入显示出来,恩贡巴在一次葬礼上的收入差不多就是这一数额的三分之一。同时,在地位次要一些的一位恩顿达在葬礼中得到了一百二十法郎、一块布和一只鸡,总计大约五点六美元,那位姆温比得到了一只鸡和半块布,总计大约一点六美元。除了这些直接的经济收入,所有参与的乐师都按惯例得到了死者的家庭分发的免费食物和饮料。

然而,对于当前的讨论最为重要的事实是,这些音乐家,包括恩贡巴在内,都不能完全靠音乐为生。恩贡巴和另外四个次要一些的乐师都有耕地,由他们的妻子或其他家庭成员以及他们自己耕种,而且两个人定期地为我工作,一个在酒椰编织作坊工作,第四个也有其他挣钱的技能。的确,除了恩贡巴和一个恩顿达,其他人的主要收入都来自非音乐活动;不过按照职业尺度,所有的人都被赋予了同某种头衔相应的尊敬。那么,至少在这个特定的村子里,包括那位真正的职业者在内,没有一位音乐家可以被称为经济上的专职者,因为没有一个人完全靠音乐供养他自己和他的家庭。恩贡巴离职业化最近,另外四个乐师则要远得多。但是应该重申,他们都不同程度地被视为职业者。

专业化和职业性的问题成为难点,主要是由于有关音乐行为的这一重要方面的信息非常匮乏。然而它的作用显然很重要;个人的身份和地位,以及谋生之道这一非常现实的问题,都相当依赖于音乐家的

职业化程度，以及特别是社会对此所持有的观念。完全的职业者似乎在无文字社会中比较少见，但是要判断什么是或什么不是完全的职业化并不总是一件容易的事情，因为专业化并不一定依赖于经济收入的存在或缺失。巴松叶人的例子表明，其他社会的音乐家行列中也可能有一些人接近于专职者，有一些人可能是完全的专业者，有一些人靠音乐获得一些额外收入，还有一些人可能除提高了一点社会声望以外没有其他收益。

如果我们可以假设，在每一个社会中，音乐家的角色都在某种程度上同其他角色一样被划分出来，那么社会必然会通过某些方法来确保它可以招募到足够数量的人来填充这一角色。从某种程度上讲，我们在讨论民间评价中的“天才”遗传及其对特定社会的艺术家潜在储备的影响方式时曾经谈到过这个问题。“天才”的问题接近拉尔夫·林顿（Ralph Linton）提出的指派身份和获致身份（ascribed and achieved statuses）的概念，他这样界定这些术语：

> 指派身份是指个人无论其先天差异或能力而被分配的身份。这种身份可以被预知并从出生时开始训练。获致身份，作为基本的概念是指那些要求特殊品质的身份，但并不一定局限于此。个人并非生来就能分配到它们，而需通过竞争和努力获取（1936：115）。

根据这些定义并从文献判断，音乐家的角色似乎更多是指派的而不是获致的。在巴松叶人的观念中，乐师的孩子比非乐师的孩子更有希望成为乐师，这种观念在本质上是指派角色的一种手段。甚至阿朗人关于所有人生来资质平等的观念也是一种宽泛的指派手段，因为它使所有的儿童都成为潜在的艺术家。有意思的是，丹尼森·纳什（Dennison Nash）在其关于作曲家的出色研究（1961）中对作曲家角色的指派给予了相当的笔墨，但却根本没有提到获致的情况。在巴松叶人当中，除了关于个人遗传能力的一般性观念，长老会有时会选一个年轻人来充任恩顿达的角色，而他没有多少回绝的余地。关于加纳的阿坎人，恩克蒂亚指出，“……鼓手和鼓手-酋长的职位通常被分配给

平民的‘家庭’或王子的‘家庭’。提供艺术家和仆人是这些家庭的职责。因而击鼓或吹号的职责在这些‘家庭’中代代相传”(1954:39)。

另一方面,在北美印第安人中,音乐家的角色似乎通常是获致的而不是指派的。关于弗拉塞德人,不仅我们不知道音乐家以任何已知的方法被指派,而且他们使得这一身份相当难以获得。希望唱歌和击鼓的年轻人得不到训练,而必须通过坚持不懈的努力才能加入一个已有的合唱队。现今杰出的弗拉塞德音乐家详述了他年轻时加入合唱队的经历,被歌手拒绝,然后一次又一次地回去,直到他自己努力学习了许多歌曲后才被接纳。

布莱金曾经探讨过文达人中的这个问题,但他没有使用指派-获致的术语。他说:

在我们自身的社会中,个人的音乐家和舞蹈家的身份通常是自愿的,而在文达社会中,几乎每个人都被迫实现某种音乐身份或一系列的身份;只有个人选择并得到了某种社会身份,他才能按照音乐品味来选择相应的音乐身份。有些文达人甚至说,没有可以通过个人选择而实现的音乐身份,因为即便个人选择在这些事物中也是受外部因素——比如梦——控制的。这等于说,文达音乐家是天生的,而不是后天培养的;但是这一论断的某些条件必须被提到(1957:45—46)。

在这些条件当中,布莱金指出,有证据显示“偶然的贵族出身”会增加一个人成为音乐家的机会。进而,“在文达社会里,自信和放得开是舞蹈者或歌手发展中的重要因素”,布莱金还发现这些特性与“特权阶级”的成员身份之间有着一种联系。这些因素对女人而言比对男人更加适用,后者“似乎不善交际的结果却是成功的音乐家”。好的男音乐家“常常悲伤、孤独,性格内向”,而且“甚至可以说,在文达社会里,杰出的音乐家常常是那些不符合自己性别天性的人,最好的女音乐家具有进攻性的男子气概,而最好的男音乐家有些谦卑而女性化”。布莱金总结道:“无论如何,原先‘音乐家是天生的,而不是后天培养的’的说法可以改为‘音乐家是根据出身而培养的’,以适合文达社会”(p. 46)。

最后，我们必须提到盲人被指派的音乐家身份。在非洲，盲人成为职业音乐家是很普遍的事情，但就我们所知，还没有关于本领域的这一现象的研究。哈里希-施奈德(Harich-Schneider，1959)和马尔姆(Malm，1959)都简要地说到过日本育人的音乐家身份，而埃尔伯特(Elbert)在描述马克萨斯音乐(1941)时对一位叫默瓦·特图阿(Moa Tetua)的盲人音乐家给予了一定的注意。这一问题极具趣味性和启发性，但是我们所知太少，尚不能假定盲人与被指派的音乐家身份之间存在着某种关联。

指派的与获致的地位身份的问题同学习过程有着密切的关系，我们将在下一章讨论学习过程。研究这一问题的难点仍然可以归咎于文献中实证信息的匮乏，如果我们想理解社会提供音乐家储备的方式，我们就必须对这种匮乏进行补救。

对于成为音乐家的必要条件、音乐家的职责以及他人对音乐家的预期，我们同样所知甚少，但能够收集到的零星知识具有重要的价值。

库乔的报告说，在埃维人当中“所有想要成为鼓手的人都必须具有非常敏感的耳朵、良好的记忆力和时间感以及相当的观察力”(1953:284)，而恩克蒂亚指出，在阿坎人当中“击鼓……是各群落中少数掌有国家职位者的事情，或者由某一乐队或组织一致同意任命给那些表现出一定技能、知识和可靠性的人”(1954:34)。恩克蒂亚也谈到了社会对于鼓手的预期：

> 的确，这些鼓手和所有其他在阿坎社会里击鼓的人，他们不是在想表演的时候表演，而是在习俗、传统或共同利益要求表演的时候表演，这些共同利益包括乐队、协会、村镇社群或他们为之击鼓的国家和酋长的利益。
>
> 不同的鼓乐组织对于鼓手的技能和服务有着不同的要求……
>
> 所有鼓手，无论是乐队的鼓手还是国家的鼓手，都应当了解他们所必需的艺术和职责，保持适当的表演标准，并且做好准备随时按需要进行表演(1954:35)。

这些预期渐渐变为阿坎社会中音乐家的特定职责；弗思(1939：229)和迈克利奥德(1957：120)提供了关于玻利尼西亚的同类信息。但是总的来说，对于这种性质的问题在文献中找不到答案。

音乐家的社会地位问题是其行为中最复杂也最吸引人的层面之一，这包括他自己和社会其他人双方对其社会地位的判定。民族音乐学的文献对这个问题的深入研究仍然比较少，但是从已经掌握的材料来看，把音乐家的地位定位在一个从高到低的连续统一体最为恰当。然而，问题并不像它看起来那么简单，因为至少在某些社会中——可能比文献所表明的社会更多——音乐家的地位并不是一个简单而清晰的高低上下的问题。我们已经提请过对理查森、罗伯茨和瑟罗的意见的注意，他们都在报告中说，在他们所研究的社会中音乐家很少有确定的地位，或许可以说，他们拥有一种不太具体的尊重，这种尊重来自他们所为之演唱或演奏的人。

然而，也有一些人非常确定地报告了音乐家被指派高地位的情况。关于尼日利亚的伊博人，巴斯登(Basden)这样说道：

> 器乐独奏家，尤其是奥加(awja)和艾克维(ekwe)的演奏者，不论其名气如何都深受尊敬，人们需要他们的工作，并通常给予丰厚的报酬。才华受到承认，许多艺术家非常受欢迎……一个合唱队领唱所得到的荣誉同古英格兰吟游诗人的荣誉很相似(1921：190)。

贝霍在概述加纳时说，“乐师们被以礼相待，他们对其他人有着巨大的影响力”(1952：31)。拉特雷(1923，1954)和恩克蒂亚都评价了阿散蒂鼓手的地位和特权，并指出他们被认为接近于神，因而受到敬重。赫斯科维茨说，在巴西的巴伊亚地区(Bahia)的宗教仪式中，鼓手受到“尊敬”(1944：477)，而艾伯特·B. 刘易斯(Albert B. Lewis)在总结美拉尼西亚时说，“伴以哼唱的吟诵调常常是对近期事件的即兴报告，长于此道的歌手享有盛誉”(1951：169)。罗伯茨和斯沃德什(Swadesh)指出，在努特卡人中歌师的身份被认为“非常可敬”(1955：203)，还有其他类似的例子可供引述。然而，从这些描述来看，“尊敬”或“敬重”

的含义常常难以确知，而且可以想见，实际情况要比表面现象复杂得多。

关于音乐家社会地位低下的实例在文献中要少见得多，而在这种实例中有一个明确的问题，即对于音乐家的态度是否鲜明，以及音乐家是否实际上处于这样一种特殊境地，即对其他人而言不被容许的行为在音乐家身上被认为可以接受或至少可以容忍。也就是说，音乐家可能被指派一种特殊的社会地位，出于他在整个社会中的重要性，这种地位赋予他某些别人没有的特权。我们可以通过马林诺夫斯基对一位特罗布里恩德(Trobriands)歌手的行为及其结果的报告来切入这一假设：

奥克普克普(Okopukopu)的莫卡达瑜(Mokadayu)是一位著名的歌手。像他所有的职业一样，他在女人方面的成功也毫不逊色。“因为”，当地人说，“喉咙是一个长长的通道，就像维鲁 *wilu*，阴户)一样，这两样东西互相吸引”。“一个嗓音动听的男人会很喜欢女人，而女人们也会喜欢他”。有很多故事讲述他如何同奥利维莱维(Olivilevi)的所有酋长夫人睡觉，如何引诱这个那个已婚的女人。曾有一段时间，莫卡达瑜作为一个通神者的事业蒸蒸日上并获利颇丰，他的小屋里发生了很多超常的现象，特别是许多贵重物品忽然消失并被送往精神之地。但是他被揭穿了，那些消失的物品被证实只不过成了他自己的财产。

然后又发生了他与他妹妹乱伦的戏剧性事件。她是一个非常美丽的女孩，而且，作为一个特罗布里恩德人，她理所当然地有着很多情人。突然，她中断了同他们所有人的关系而变得洁身自好。村子里的青年互相吐露了他们失宠的经历，并决定查明真相。不久，他们觉得无论受宠的对手是谁，事情都必定发生在她父母的房子里。一天晚上，她的父母都不在，他们在茅草屋顶上弄了一个洞，而被抛弃的情人们从中看到的景象使他们大为震惊；兄妹二人被当场抓住。一件可怕的丑行在村子里传开了，在从前这种事的结局肯定是有罪的二人双双自杀。在现在的情况下，他们却能一不做二不休地在乱伦中生活了几

个月，直到她结了婚然后离开了村子(1925:203)。

这一段中有好几处引人注意。首先，这个音乐家显然沉湎于通常不为特罗布里恩德人所接受的行为当中——他是一个贼、江湖骗子、通奸者，而最坏的是，他先是秘密地然后公开地乱伦。但是同时，社会显然为他的行为提供了现成的借口："喉咙是一个长长的通道，就像维鲁一样，这两样东西互相吸引，"那么，看来人们至少认为音乐家的行为可以超出其他人所被允许的方式之外。最重要的是，莫卡达瑜显然被允许逃脱对其不轨行为的惩罚；至少马林诺夫斯基没有提到任何处罚。虽然我们不可能仅仅根据这一段短短的文字进行总结，但是，看来在这个案例中，歌手的身份包含着以通常不被社会所容许的方式行为而不受惩罚的特权。那么，考虑到音乐家所获得的许可，我们可以进一步假设，音乐家似乎具有特别的重要性，社会必须保留他们，即使为此要付出相当大的社会代价。

关于音乐家身份、地位和行为的这一普遍状况，在巴松叶人当中得到了强有力的印证。巴松叶信息提供者——无论乐师还是非乐师——向陌生人提供的音乐家及其行为的典型模式表明了一种低下的地位。音乐家在社会中是被取笑的对象；他们被视为懒人、酒鬼、负债者、阳痿者(一种极为不光彩和羞辱性的状态)、吸大麻者、弱不禁风的人、通奸者和可怜而危险的结婚对象。巴松叶人觉得音乐家只是因为音乐而存在，而生活的其他方面对他们并不重要。在所有被提问的个人当中——男性和女性，职业乐师和非职业乐师，乐师和非乐师——只有一个人说他希望他的孩子成为乐师。这一否定性态度的原因是，人们认为音乐家是可以被使唤的；他们为他人而不是自己工作，因而他们常常被视为等同于所有值得提及的人当中地位最低的卢昆加(*lukunga*)，即村子里的报信者。

众所周知，成见是不准确的，但是在村子里的那四个乐师身上，这些被归纳的特征却非常恰当。四个人都被明确认为是懒人、酒鬼和可怜而危险的结婚对象。乐师之一是村子里的负债者，同时也是唯一一

个已知的阳痿者；另一个由于身体虚弱一贯是被取笑的对象，别人常常建议他让他的妻子干些体力活。乐师中至少有一个吸大麻，也可能是两个，而且至少有两个是出名的通奸者。于是，事实相当符合先入为主的印象。

那么，问题是，既然乐师的行为违反了一般巴松叶人的标准，为什么村民们会容忍乐师的存在呢？实际上，曾有人开玩笑建议过将这些游手好闲者赶走，而对这一建议的反应非常严肃，甚至成了真的恐怖事件。生活在没有乐师的村子里是无法想象的，而且人们说如果没有乐师他们就要离开村子。我们不能轻视这种反应，因为将个人束缚于村落的血缘和经济联系是很难打破的。事情的实际情况是，没有乐师的村子是不完整的；人们想要唱歌跳舞，没有乐师，许多重要的村落活动就无法进行。村民们都一致称乐师是极为重要的人物；没有他们，生活会变得无法忍受。因而，巴松叶人对音乐家抱着一种矛盾的态度：一方面，他们可以被使唤，而且他们的价值观和行为不符合社会中的一般标准；另一方面，他们在村子中的身份和职责是如此重要，以至于没有他们的生活是无法想象的。

有相当的证据表明，巴松叶音乐家并未忽略这种状况的含义。在实地的情况中，我们似乎很难理解为什么村民们不断地借钱给某一个乐师，尽管他偿还的可能性极小，而且所有人都知道；然而，这个负债者平静而自信地继续向人们借钱，并且能继续借到钱。的确，他总是被人责骂，而且他挣到的钱常常被人从他的口袋里强行拿去，但是他仍然不费什么力气地继续得到借款。无论如何，村子只有他能按要求使用深奥的基松叶语和奥特特拉语（Otetela）的混合体唱出男村民的赞名。无论有意无意，他意识到了这一事实，村民们也同样——他是一个乐师，并且是一个特别的乐师，因而他的行为得到了容忍。

实际上，至少在这个巴松叶村落中，乐师的身份被认为是不正常的，在一个非常强调常态的社会中，只有一个可比较的身份。这就是基特沙（*kitesha*），跟大草原印第安社会的博达彻（*berdache*）有些类似；

在巴松叶人当中，基特沙是指采取女性身份以逃避男性职责的男人，但同性恋并不是与此有关的行为。乐师和基特沙在社会中的身份都允许他们以平民所不被容许的方式行为。乐师虽然地位低下，但归根到底是非常重要的人，社会允许他持有一种使他处于一般行为要求之外的身份，并允许他利用这一身份。即使他做得非常过分，也可能不被处罚，比如在一个案例中，一个来访的职业乐师跟村子里一个名人的妻子通奸，那个丈夫虽然大怒，却还是原谅了他并让他继续上路了。

至少有一些证据表明，这种地位低下而作用重要的状态以及由社会默许并被音乐家利用的不正常行为，可能在世界上相当广的范围内是一种普遍现象，并且可能是音乐家行为的特征之一。美国的爵士乐手同巴松叶乐师的模式不无相似之处，他们也常常被认为是懒人、醉鬼、负债者、滥用麻醉剂者、弱不禁风的人、通奸者和可怜而危险的结婚对象。虽然这种成见就像所有成见一样与事实不符，虽然爵士乐手现在的处境在不断变化，过去的研究往往肯定了作为生活方式的这些行为。我们也有理由相信，爵士乐手清楚他们的社会地位，而且他们利用这种地位来放任自己的某些异常行为。在由爵士乐手及其仰慕者所组成的所谓的爵士圈子里(Merriam and Mack，1960)，这种异常行为不仅被容许而且受到仰慕，乐手们的地位也非常重要。然而，在这个案例中，整个社会并未像巴松叶社会那样受到影响，而爵士乐手也因吸麻醉剂上瘾等行为遭到了相当的惩罚。这可能是由于一个未分化的小社会和一个分化了的大社会之间的差异所致。其实相对于整个美国社会，爵士圈子自身形成的群体跟巴松叶社会更具可比性，如果我们把爵士圈子作为基准来比较的话，那么其对于音乐家的态度以及普遍的音乐家行为就与巴松叶社会的情况非常相似了。

在民族音乐学的文献中，性质类似的例子还有非洲塞内冈比亚(Senegambia)的格里奥特或格威尔(gewel)阶层。描述过格里奥特的人无一例外地将他们归于社会下层，虽然具体定位略有不同。例如，甘贝尔(Gamble)在谈到沃洛夫人(the Wolof)的“社会阶级划分体系”

时把社会分为三大群体：自由民，又可以分为皇家后代、贵族和农民；“低阶层群体”，包括铁匠、皮匠、“唱赞歌的”、乐师等等；奴隶，又可以分为两类(1957：44)。波迪埃尔(Bodiel)讲到了沃洛夫人的五个阶级，包括自由民、珠宝匠和铁匠、鞋匠、织工以及最后的格里奥特；他认为奴隶在阶级体系之外(1949：12)。甘贝尔和波迪埃尔都按重要性递减的顺序排列阶级，无论他们以及所有其他权威所同意的精确划分如何，格里奥特都是除奴隶以外最低阶层的一部分。整个社会实行的格里奥特丧葬习惯也强调了这一地位；根据甘贝尔的说法，人们相信，埋有格里奥特尸体的土地上“长不出庄稼，也养不活鱼”(p. 45)，因而格里奥特的身体被“埋”在猴面包树中空的树干里。近来在塞内加尔的猴面包树中发现了相当多的骨骼物质，人们推断它们来自格里奥特，并正在对之进行研究(Mauny，1955)。

也有相当的证据表明，格里奥特在沃洛夫人的社会中非常重要。戈尔勒(Gorer)写道：

> 按照传统，格里奥特依附于家族；他们是家族的小丑和弄臣……他们的职责是逗人发笑；他们是家族的吟游诗人，学习并背诵家族和民族的历史……；他们是家族的魔术师，必须在所有仪式上出现，而人们必须听从他们的建议；他们是最先抱起新生的婴儿和最后触摸尸体的人；他们是其主人所获得的礼物的实际接受者；他们是年轻人精神上的良师益友……；他们用音乐和歌曲抚慰哀悼者和失意者；他们是家族正式的宣扬者，他们在公开场合唱出家族的优点、胜利和财富；他们比最低下的仆人还要低微，但又常常比主人更富有、更有权力(1935：55—56)。

格里奥特也获准以社会中其他人不被允许的方式行为。甘贝尔写道，“从前格威尔有权嘲笑任何人，他们可以使用侮辱性的语言而不会受到任何惩罚。如果他们的赞颂没有得到报酬或者他们认为报酬不够的话，他们很可能会破口大骂，结果是人们怕他们，而他们积聚了相当可观的财富。从前他们以酗酒和淫乱而著称，并长期反对伊斯兰

教”(1957:45)。在另一处,甘贝尔补充道,格威尔“对其言行完全随心所欲。低阶层群体的妇女可以举止非常轻佻,说下流话,并表演以庸俗的动作和姿态而著称的沃洛夫舞蹈”(p. 75)。贝朗热-费罗(Bérenger-Féraud)在 1882 年写道:

我们可以推测,格里奥特利用并滥用他们四处受人款待的事实来获利;他有一种可以游走四方的特权;在战时他可以毫无畏惧地从一个阵营到另一个阵营;当他处于两个敌对部落之间的时候,任何一方都会为了获取他的亲近而对他宠爱有加;……他为双方提供他们所需的情报,但特别为给他报答最多的人提供情报,这样能使格里奥特的朋友无论在战争时期还是和平时期都保持最强的实力(1882:276)①。

贝朗热-费罗也指出了格里奥特的重要政治地位,并以嘲讽的语气再次强调了他们对于全体人所掌握的权力。

格里奥特模式显然是巴松叶人或美国爵士乐手的典型行为的变体,但格里奥特的大部分特点更为突出。于是格里奥特形成了一个明确的阶层,这一点与巴松叶人或美国爵士乐手有所不同,虽然后二者总体地位低下。而且,格里奥特似乎有着更高的重要性,他们的出轨行为更显著,他们在日常生活中的权力也更强大。然而,这些是程度而不是性质的问题,总的来说,这些模式非常相似。

最后一个例子是玻利尼西亚的阿里奥伊(Arioi)团体,它可能不如上述例子那么清晰。威廉·埃利斯(William Ellis,1833)等早期作者,把阿里奥伊描述为“一种流浪艺人和特许的放荡不羁者,他们不断从一个岛到另一个岛、从一个地区到另一个地区旅行,表演他们的哑剧,并在全社会中传播一种不道德的风气”(I:182)。威廉森(Williamson)等晚些的作者往往不再强调阿里奥伊群体“有伤风化”的方面,而着重于这个群体的宗教基础。我们很难确定阿里奥伊团体是否被蔑视,但是有很多证据表明其成员的行为处于公认的正常范围之外。他们显

① 原文为法文,由柯林楠(Caroline Grillot)译成中文。——译注

然对他人的财产不太尊重，想拿什么就拿什么而不受阻挠（Williamson，1939：127），而且他们出轨的性行为也被编史者一再提及（p. 130—132）。同时，他们似乎对整个社会相当重要，威廉森写道，“他们参与人的宴会和节日、生日庆典和婚礼、国王登基典礼以及与战争有关的特定仪式”（p. 126—127）。那么，阿里奥伊似乎属于这个大致的模式，但这方面的证据不如其他案例中的证据那么有力。

这种地位低而作用重要、行为出轨并对之加以利用的模式，不能说是所有社会的音乐家的特征，但是对于在世界上分布相当广的一些群体来说，这似乎是一种基本的组织方式。应该会有其他的模式，不过这种模式显然相当重要。希望进一步的研究能够揭示它的实际地理范围以及社会意义。

在一些社会中，音乐家与他的音乐家同行们形成明确的社会群体，通过理解他们在这些社会中的地位，我们可以得到关于音乐家行为的进一步的证据。我们之前曾说过，这种社会群体的划分并非出现于所有社会；在北美印第安人中，似乎没有什么证据显示音乐家被划分为任何特定的社会群体。然而，在世界其他地区，特定的群体被组成并以许多方式被区分于整体社会之外。

很少有证据能证明巴松叶人中有这种社会群体划分，只是因为任何群落中的乐师人数都太少了。然而，乐师明显区别于其他村民，表现在他的行为以及他和整个社会双方对其作为一个乐师的固定看法上。于是巴松叶乐师的确形成了一个独特的社会群体，但是由于规模很小因而并不重要。然而应该指出，一个较大社会中有组织的小群体的特征之一是其成员中的等级划分；巴松叶乐师就是这样做的，他们认可的“职业”级别可以证明。

关于独特的社会群体，格里奥特是一个更清晰的例子，如我们所知，他们一向被当做更大社会中的一个“阶层”。这种群体划分由一种似乎是由阶层外的人所强加的内部通婚的局面而得以强化。例如，戈尔勒说，“格里奥特形成了一个特殊的阶层，并且永远只和其他格里奥

特结婚。他们是所有宗教的弃民，永远不能在圣地下葬。这种情形是世袭的，格里奥特的孩子除非移居他乡，否则无法从事其他职业。其他人蔑视他们，认为他们有些令人厌恶”(1935:55)。甘贝尔补充道，“除了格威尔没人演奏传统乐器”(1957:45)，而尼基普罗维茨基(Nikiprowetzky)强调了格里奥特的孤立，指出他们“总是引起恐惧或轻蔑的感觉”(1962:未标注页码)。贝朗热-费罗说，格里奥特阶层又分为三个群体，包括歌手、“吉他”手或“小提琴”手，以及鼓手，他指出他们内部的这些群体按从高到低的顺序形成重要性和声望不同的层次(1882:268—269)。

在有详细资料可寻的音乐家群体中，美国的爵士乐手在过去所形成的群体可能在已知的文献中最为紧密和封闭。爵士圈的独特之处在于，不仅职业乐手组成了一个群体，而且他们的追随者也不同程度地被包括其中。为这一群体所典型的独特行为模式似乎明确地以一个主题为中心——群体与整个社会的隔离，这种隔离几乎同样发生在心理、社会和生理层面上。爵士乐手和他们的追随者倾向于聚集在一起，以保持反社会的姿态并从身体上把他们自己隔离开来；这一普遍行为有三个主要的起因：(1)大众对爵士乐和爵士乐手的排斥；(2)爵士乐手无论是否自愿都因其职业的性质而被隔离于大众之外，其追随者群体也因与乐手的联系而同样被隔离；以及(3)由于其职业的性质，乐手(及其相关追随者)面临着关于其艺术性质的难题，而且按他们自己的观点来看，他们应该既是创造性的艺术家又是商业性的艺人，这两种互相矛盾的角色引起了地位方面的混乱(Merriam and Mack，1960:213)。爵士圈还有许多引人注目的特征，它们大部分都进一步表现了这个群体与外界的隔离。其中包括他们所使用的特殊的语言、见面礼、别称和服装；成员互相交换的民间故事情节；不存在种族偏见，至少在早先是这样，虽然在过去的几年间这种情况已经发生了变化；不断强化的即兴合作表演，虽然这也在变；以及其他一些特征。正是这个特殊社会群体的性质在部分上促成了其成员的价值观：

……虽然在外人看来，爵士圈的成员显得可怕而难以接近，而且他们不正常的生活方式有意地排斥我们文化中公认的“好”的事物，但是对于爵士乐手及其追随者而言，这是一种美好而令人满意的生活，能给人以大量回报。而且这些回报来自他自己的群体，这可能是最令人满意的，因为他只认为他们的判断是有效的，而且是他们的观点决定他的生活。对他自己和他的追随者来说，爵士乐手是一个有创造力的艺术家.他全身心地融入创造力带来的满足和激动。于是，在他自己看来，他的生命丰富而圆满，因为他认为自己那种独特的创造力在生命中最为重要(Merriam and Mack，1960:220)。

应当提到，与爵士圈相关的是，科拉加(Kolaja)和威尔逊(Wilson)也强调了美国社会中画家和诗人与外界的隔离，他们着重指出“美术作品和诗歌作品无论其差别如何，都可以证明现今的美国画家和诗人所处的一种专业化状态。我们认为，这种专业化同时引起了一种隔离感，而这种隔离感对当代美国绘画和诗歌的影响是如此显著”(1954:45)。

根据威廉森的说法，阿里奥伊群体非常突出地与社会整体相隔离。证据包括其成员的行为、他们充当的角色以及强大的群体内部结构。阿里奥伊群体分为七个不同的等级或级别，候选人必须通过一套建立在特定资格标准之上的非常明确的入门仪式(1939:114—121)。

另一些不太详细的资料表明，世界其他地区也对音乐家有着相似的排他性或至少被社会认可的群体划分。于是，赫斯科维茨关于非洲-巴伊亚鼓手的报告说“鼓手们形成了自己的一个群体，相互友好而尊重，这是一种职业者之间对彼此能力的认可”(1944:489—490)，并补充说他们有自己特别的个人名字也有音乐家的名字，通过一种共同的特殊知识，也就是复杂的音乐，他们组织了起来。在阿坎社会中，除了特定的行为和地位将鼓手划分出来以外，恩克蒂亚指出他们还可能住在特别的地方：

鼓手的传统聚居地，也就是城中被称为阿基尔热梅德(akyer ɛ made)的那部分鼓手家庭居住的地区，以及住在这些地区的人们……

被叫做阿基尔热梅德弗(akyer ɛ madef),即鼓手群落,虽然在现代背景下非鼓手也住在这些地区。然而,不是所有鼓手都住在这些地区。在很多州,鼓手群落住在主要城镇的卫星村里,这些村子逐渐与特定的群落联系起来(1954:39)。

如果音乐家可以被划分成单独的人群,那么音乐和音乐行为也可以被用来确认社会中特定的人群。例如,克劳利指出,"特立尼达可能是西方世界中唯一一个以音乐技能决定一个十几岁的青年在同伙中的地位的地方。其结果是,特立尼达一大半的城市青年都能熟练地演奏钢鼓,以便不受同辈的批评"(1959b:34)。科尔曼(Coleman)常常把音乐作为美国青少年社会的一部分来谈论:

> 当今的高中机构本已与社会相隔离,然而还有其他事物进一步加剧这种隔离。例如,青少年已经成了一个重要的市场,有些特定类型的娱乐几乎专门迎合他们。流行音乐是最重要的一种……
>
> 摇滚乐极受男孩们和女孩们欢迎……
>
> 例如,流行音乐的享乐主义在青少年中最为盛行……
>
> ……在音乐和舞蹈所提供的背景下他们可以更容易地与异性相识相伴……(1961:3,22,126,236)。

在音乐基础上形成的亚文化,以及部分上通过音乐对一种亚文化的认同,似乎在无文字社会和西方社会中都很普遍,而音乐家的特种身份和行为也同样分布甚广。如果我们要理解作为人类现象的音乐家行为的话,这样的问题是非常重要的。音乐家在世界上哪些地区、在何种程度上是专业者?特定社会中的职业性由什么构成?音乐家是指派身份还是获致身份,还有成为一个音乐家的必要条件是什么?他的社会地位如何,还有这里所讨论的身份模式和地位模式的适用范围是否比我们现在所知的范围更广?要充分理解作为人类行为的音乐,音乐家是谁、他怎样行为、社会怎么看待他以及这些模式为什么会形成都是至关重要的问题。

还要提到的是，在音乐家因其特种社会行为而有别于他人的同时，他的观众也是如此。我们先前曾讨论过听众的身体反应，但他的行为也是由音乐所置身其中的社会事件的性质决定的。例如，布莱金对非洲文达人(the Venda)中的观众行为做了如下阐述：

那么，对于入会仪式音乐的反应因听者的年龄、性别和社会地位而有所不同。例如，在奇坎达(*Tshikanda*)的末尾处有大量的歌唱、舞蹈和戏剧表演：有些和妈妈坐在一起的小女孩可能有兴趣模仿一些舞步，或者甚至在仪式进行的间隙敲起鼓来；那些年长些的妇女，特别是那些掌管仪式的，又是跳舞又是大声唱歌，尽情享受着每时每刻；与她们的热情形成强烈对比的是入会者的反应，这个表演正是为了教导和启迪他们而举行的；他们唱歌和跳舞时面无表情，而不唱歌跳舞时就蹲在地上，有时用一根棍子乱画着。他们对音乐无所谓的态度当然部分上是由于他们所扮演的角色；作为入会者他们应该没有个性和情感——除了特定的时刻，比如年长的妇女在唱一首理应感动得他们落泪的歌曲时……

也有性别、年龄和社会地位不同的人们对同样的音乐做出相同反应的案例(1957：44—45)。

那么听者根据情境以及他在其中的身份而对音乐有着不同方式的社会性反应。这里的首要问题是，究竟是音乐还是整个情境决定着听者的行为，我们在讨论象征和美学问题时将有机会回到这个问题上来。

第八章　学　习

我们在把音乐当做一种动态过程的最终结果来观察的时候曾指出，潜在的观念导致实际行为，而实际行为又决定着构造和形态。然而，观念和行为显然必须被学习，因为文化总体上是一种习得行为，而每种文化塑造着学习过程，使之与其自身的理想和价值观相符。进而，学习代表了本书第二章提出的模式中的最后一步，因为社会整体的接受程度是判定音乐的一个标准。于是音乐反作用于人们所持有的音乐观念，而音乐观念又改变或加强着行为，并最终变革或强化音乐实践。那么，学习的重要性不仅仅是因为音乐行为作为整体的一个部分必须被学习，还因为它所形成的纽带使得音乐的创造过程充满动力并不断变化。

要谈论音乐知识积累的总过程显然是不可能的，因为这需要理解所有社会的学习机制。然而，在有资料可寻的范围内，我们可以探讨音乐的声音和音乐行为在一代代人之间或同代的不同个人之间的传播过程，并将受益于此。

为了描述文化性学习并使之区别于更具体的社会性学习，赫斯科维茨建议使用“濡化”(enculturation)一词。其他术语也被提出过，如“文化塑造”(culturation)和“文化化”(culturalization)，而有些人类学

家直接使用社会学术语“社会化”(socialization),但是为了当前的目的,“濡化”最为适用。它被界定为“(一个人的)学习经验中……使他一开始及日后在其文化中获得能力的那些方面”(Herskovits, 1948: 39)。换言之,濡化指个人学习其文化的过程。必须强调的是,这是一个永不停止的过程,它会在个人的生命中一直持续下去。

如果我们认为濡化是广泛而持续地学习自己文化的过程,那么将它的某些更具体的方面分离出来将会非常有益。社会化是其中的一个方面,至少作为社会学家对这一概念的一般用法而言是这样的,因为它特指人生初期所进行的社会性学习的过程。濡化的第二个特别分支是教育。它可以被界定为定向的学习过程,其方式有正式的也有非正式的,大部分在童年和青少年期间进行。教育使个人做好准备以成为社会的一名成年的成员。最后,文化学习的一个最受限制的方面是学校教育,这是指“在特定时间、家庭以外的特殊地点、明确的时期内的传授和学习过程,因为这一任务而受过特别培养或训练的人进行”(Herskovits, 1948:310)。

或许需要指出,虽然一些无文字社会缺少正式的教育机构,但是这决不意味着他们没有教育体系。文化显然在持续,而由于文化是习得行为,那么就必然有学习发生。大多数西方人不清楚教育和学校教育之间的区别;从最广义的教育来说,缺少正式机构决不表示没有教育。

当我们转向与音乐行为有关的学习过程时,上面讨论的所有术语显然都适用。学习音乐是社会化过程的一部分;它可能通过教育发生,比如,当一个父亲教他儿子演奏一件乐器的时候;学校教育可能以一种学徒制度的形式实行。而所有这些都是濡化过程的一部分。

最简单自然的音乐学习或许是通过模仿进行的,它往往局限于早期的学习,但也不全是这样。不过音乐是一种专门化的学习,至少对于音乐家来说是这样的。我们可以设想,那些只作为群体的一分子而进行歌唱的社会成员可能通过模仿来学习他们的音乐,但是被视为一种特殊技艺的音乐才能通常需要更多的有指导的学习。我们或许还

可以说，在任何社会中，个人通过自由的试验和错误都只学到其文化习惯的一小部分，因为通过这种方式他只会学习那些对他最有益并且只对他有益的习惯。社会不能允许这种任意而自私的学习；个人必须学习文化中被指定为正确的或最佳的行为。当然，这种行为是一代代人的学习进程的结果。成功的行为以风俗习惯的形式持续下去，而那些不成功的行为不是已经绝迹就是由于尝试者的夭折而不复存在了。这些累积起来的适应性习惯被传递给儿童；他并不仅仅是通过模仿而学习怎样在世界上生存；毋宁说，他被濡化着。

然而有相当的证据表明，模仿是音乐学习中的一个重要部分，而且它可能在全世界范围内都是这一过程的第一步。例如，丹斯摩尔在概括美洲印第安人时说：

……学唱歌只被提到了一次，即在为了跳舞而唱歌的时候，年轻的男子“和歌手一起坐在鼓旁，跟他们学歌”。他们被允许同其他人一起使劲地敲鼓，他们还轻轻地唱着，直到学会了旋律。如果一个人从另一个部落学会了一首歌，他可以用同样的方式把它教给其他歌手，让他们跟着他唱到他们学会这个曲调为止，并且在逐步学歌的过程中敲着鼓，或者，如果是在使用沙槌的部落，就在这个过程中摇着沙槌(1930:654)。

这一报告让我们想起前面引述过的弗拉塞德人的情形。麦卡莱斯特对阿帕切人的叙述不是很详细，他说“有意识的儿童音乐教育很少。对于教他们唱歌似乎没有特别的鼓励”(1960:471)。那么在这种情况下，对于模仿式学习我们只能推测。

米德(Mead)在讨论新几内亚岛的马努斯人时更加确切地讲述了音乐模仿：

只要有舞蹈，一个由村子里最好的鼓手组成的乐队就会演奏各种大小的裂缝鼓。四五岁的小男孩站在小而中空的圆木一端或竹子旁边，不知疲倦地跟着乐队一起敲击着。这一坦诚而不害羞的模仿时期

之后是一个感到窘迫的时期，因而要说服一个十岁或十二岁的男孩当众敲鼓是不可能的……(1930:34)。

关于巴厘儿童，麦克菲(McPhee)说，“他们的早期生活是以模仿年长者为基础的；他们的游戏部分上是各种成人活动的缩影，而他们在进行游戏的时候十分注重细节。他们对艺术很热心，似乎从不错过一场音乐或戏剧表演”(1938:2)。关于巴伊亚人的仪式生活，赫斯科维茨说道：

传统鼓励男孩子们学习击鼓的节奏，而他们似乎常常敲打盒子或葫芦。在仪式中，熟练的鼓手上场之前，家里大一些的男孩们和小伙子们就开始打节奏……

每当有人击鼓的时候，一群男孩总是在站在旁边听着、看着、学着(1944:489)。

关于北德兰士瓦(Northern Transvall)的文达人，布莱金说道：

从很小的时候开始，文达儿童就有很多机会模仿成人的歌舞，因为音乐大多是公开表演的，而孩子们一般至少在三岁前都是一直跟着他们的母亲的。当他们努力模仿成人和大孩子们的时候，他们会受到赞赏和鼓励，而不会被阻止，而当一个小孩子开始用拍掌或跳跃来回应音乐时，观众们常常会发表评论……虽然有现成的旋律可供模仿，但小孩子们一开始很少或从来不试图去唱，而只是满足于模仿动作(1957:2)。

纳德尔说，在努佩人当中“你可以看到小男孩们在父亲的注视下用小的玩具式乐器练习打鼓。无论父亲去哪里演奏，他们都会跟他一起去，看他演奏，当他们的水平足够的时候，就用他们自己的鼓来为他伴奏”(1942:301)。A. M. 琼斯以相当的篇幅来评论埃维人当中的模仿行为或击鼓活动，他描述了儿童制作的“玩具”乐器，并补充道：

没有直接的授课或教学的学校：一切都是自发的。你从你还是一

个小男孩的时候就开始，如果你显示出你的音乐才能，你的父亲或搞音乐的亲戚就会悄无声息地鼓励你。实际上，孩子们是通过游戏开始学会这种艺术的，在此过程中他们掌握了两种玩具鼓……

男孩们组成团伙来练习，而且他们与成人的习俗不同。对于成人来说，不同的鼓点附属于某些特别而具体的情形或仪式，而男孩们则尝试演奏他们所喜爱的任何鼓点……他们以这种方式掌握了原则和实际操作，直到一个小伙子终于有机会参加一次真正的击鼓活动。但他仍然只是一个新手(1959:70—71)。

恩克蒂亚补充道，在阿坎人当中，“二流的或较低级别的鼓手不用经受长期的训练。他们常常通过观看他人演奏而拾起了这门艺术。当他们觉得能力足够了的时候，他们就尝试同鼓师们一起演奏”(1954:40)。

布莱金在一段深入探讨文达人的文字中更加详细地描述了早期的模仿性学习：

通过学唱这些歌曲，孩子们逐步适应了演唱七声音阶的旋律以及文达传统音乐中常见的复杂节奏。然而，不能说文达儿童先学四声音阶的歌曲，然后才开始学五声音阶和六声音阶的歌曲。对其他的因素也必须加以考虑。第一是节奏复杂性的因素：有些五声音阶的歌曲比四声音阶的歌曲更为儿童所熟知，可能是因为它们的节奏更简单。还有社会因素：儿童对于恩甘诺(*ngano*)比对尼姆波(*nyimbo*)更熟悉，可能是因为恩甘诺是孩子和成人男女晚上在一起的时候唱的，而尼姆波的传播依赖于白天更具自发性的相互陪伴。最后是品味的因素，这总是很难解释的：六声音阶的“Ndo bva na tshidongo”在各处都非常流行，所以尽管它在音乐上和语言上相当复杂，它似乎仍然是儿童最先学会的歌曲之一，仅仅是因为他们更常听到它。有太多的例外使我们无法总结出严格的规则；但是总而言之，我们或许可以说文达儿童最先学会那些最简单的歌曲，然后逐步学那些更复杂的歌曲。特定的社会因素往往指引着这一学习进程，但是大体上文达儿童会挑选那些音

乐的复杂程度在他们掌握之内的歌曲来学。不能理解歌词的含义并不妨碍对一首歌的学习；实际上在儿童甚至成人当中，能够解释他们所唱歌曲含义的人很少。特别需要记住的是，学习歌曲是个人选择的问题；孩子们从来没有被系统地教过这些歌曲。考虑到他们音乐意识的增长，很重要的一点是，文达儿童往往拒绝那些听起来太复杂的歌曲……文达儿童……从最小的时候开始就几乎能听到每一种传统音乐，但他们也只能吸收简单的节奏和旋律(1957：4)。

除了这些详细的描述以外，巴斯登对于伊博人(1921：190)、库乔对于埃维人(1953：284)、约翰对于塞拉利昂(1952：1054)、朗格对于科奇蒂人(1959：311)和泰尔比泽(Thalbitzer)对于爱斯基摩人的讨论中都强调了拥有一副“好耳朵”的重要性，以及儿童和包括音乐家在内的成人双方通过听觉和简单模仿来学习歌曲的能力。

那么有相当多的证据表明，儿童通过模仿开始他们的音乐训练，而且在某些文化中成人也通过模仿继续拓展他们的音乐知识。然而，如果儿童通过这种学习进程开始他们的音乐濡化，同样有证据表明，儿童要想在社会中成为真正的音乐家，他必须接受更正规的训练。对于兴趣仅限于作为非专业团体中一个成员而歌唱的临时音乐表演者，和在某种音乐形式方面从事专业训练的个人，我们必须区分他们的不同。我们有理由相信，在大多数社会中，临时表演者受到的指导性训练较少，几乎完全通过模仿学习，而未来的专业者则几乎总是必须接受某种传授，因为特别的技巧需要特别的训练。

那么，现在我们从属于广泛的濡化过程的偶然性学习转向更特别的方面，并且在此刻要特别转向教育的方面。教育涉及到三种因素的相互作用：技巧、行为者和内容。当然，我们可以排除第三种因素，因为任何音乐训练的内容都是其社会所特有的，也就是说，要教授的内容是如何以音乐的方式来行为，以便于产生能为社会成员接受的音乐。然而，技巧和行为者的问题对于理解学习过程有着特别的重要性。那么，当个人与其环境之间的相互作用没有提供学习的基本要素

时，就必须有一个老师来提供它们。要使个人的习惯体系与学习的需要相一致，老师必须采用特定的技巧，这些技巧被分为三个主要的类别，分别是激发、指引和回报。音乐学习方面关于这三种技巧的例子都可以在民族音乐学的文献中找到。

激发部分又可以细分为许多特定的技巧，而在某些文化中，当教师不满意他学生的表现时会采取惩罚的手段。恩克蒂亚指出，在阿坎人中"鼓的教师并非总是对他们的学生有耐心。鼓师们还记得因为节奏不稳而挨的巴掌以及其他的苦头"(1954:40)。赫斯科维茨补充道，在巴西的巴伊亚，想要在仪式上击鼓的青年男子不仅要"在上帝面前接受公共的考试，而且只要偏离了严格的节奏一点点就会受到猛击指节的惩罚，大鼓的演奏者会执行这一惩罚，这是他的鼓棰的功用"(1944:489)。

初学者可能受到恐吓，这是另一种激发的技巧：对于毛利人来说，任何对正确性的偏离都被视为严重的冒犯，记忆失误是被禁止的，学生们被告之，任何这样的失误都会给他自己或与他关系密切的人招来死亡或灾难(McLean, 1961:59)。汉迪记录了马克萨斯的类似恐吓：

> 当一个父亲想让他的儿子或女儿学习圣咏的时候，他会为此聘请一位老师……这位图胡那阿奥诺(Tuhuna a'ono，圣咏的导师)受聘以后就开始授课。工作在普通住宅中开始。学习的男孩或女孩在学习过程中要遵守严格的禁忌(1923:318)。

埃尔伯特(Elbert)补充了关于马克萨斯群岛的进一步的信息：

> 这些热爱节日的人们不断地需要音乐……学音乐的学生要遵守严格的禁忌。用干藏红花粉画画、抽烟、……吐唾沫、交谈、性游戏以及所有无关的活动都被严格禁止。食物被送到学生手里，以便使他们不必离开禁室(1941:59)。

一种进一步的激发技巧是激励学生奋发努力；这可以通过鼓励音乐学习的社会传统而间接达到，也可以直接达到，像西非的贝霍所说

的那样，“非洲的母亲们可以，有时也确实在这种早期训练中起到很重要的作用，她们让孩子不停地唱歌和拍掌，给他们提供跳舞的节奏”(1951:1263)。民族音乐学的文献中至少有一个案例将剥夺和模仿结合起来作为激发的一部分。麦卡莱斯特在谈到阿帕切人时指出：

治疗性的吟诵不是通过普通的记忆来学习的，而是靠严酷的考验和超自然的帮助而学会的。在一位仪式执行者的监护下，学生连续四个晚上听那些歌曲而不睡觉。然后，或许几年以后，那些歌曲在他的睡眠中进入了他，于是他自己就可以成为一位仪式执行者了(1960:470)。

其他的激发技巧包括责骂、警告、嘲笑、挖苦等等，虽然民族音乐学的文献中似乎没有描述过这些技巧的案例，但是我们完全可以假定，它们被用于世界上各社会的音乐学习当中。

教师使用的第二类技巧总称指引，它又可以细分为引导、教授和示范等等。引导是指教师试图从身体上限制学生随意反应的过程，这样可以使他更快地做出正确的反应或避免错误的反应。有时候很难区分音乐学习过程中的引导和示范；下面这段对巴厘岛一位音乐教师的描述同时包括了二者的因素：

这位老师的方法很奇怪。他什么都不说，甚至不看那些孩子们。他恍恍惚惚地演奏了第一段。他又演奏了一遍。然后他更着重地单独演奏了第一句。现在他示意学生们开始。两三个学生迟疑地试了一下，跟随着他，并观察他的每一个动作。这句被重复了一遍，而他们又试了一次。另一个学生加入进来。那些不演奏旋律的乐器被暂时忽视了，因为必须要先学会旋律……学习旋律的孩子们逐步从一句学到另一句，忘记了，又记住，开始有把握了。老师保持着沉默，除了指出一个反复出现的错误，通常他都是向空中凝视着。然而，一个小时以后，有一些学生能够演奏整个旋律了(McPhee, 1938:7—8)。

对于儿童的各种个性以及这些个性如何抑制或促进了他们对老师的技巧的反应，麦克菲在描述以上授课过程的时候提供了进一步的

信息。这些被调查的孩子们每晚学习三小时，他们需要五个晚上学会第一首曲子，按大约同样的进度，他们需要五个星期学会九首曲子。麦克菲进一步评价了教师的技巧：

……这位老师看起来并不讲课，以我们的观点来看肯定不是讲课。他只是个传达者；他仅仅使他要传递的音乐概念具体化，给学生们树立一个榜样，然后把剩下的都留给他们去做了。就好像一个人教画画时把一个复杂的图案挂在墙上，然后对学生们说："临摹这个。"音乐家的年轻不会被考虑；教师在教成年的学生时也从来不会想到要采用他所习惯的教学法以外的方法。他什么都不解释，因为对他来说没有什么需要解释的。如果有错误他会纠正错误；他非常有耐心。但是他所有的演奏都太快了，甚至从一开始就是这样，而孩子们要尽全力去追随他的讲授(1938:11)。

麦克菲这样论述是因为学习过程是一项集体活动，它既是一种乐趣也是一种消遣，而不是一项工作。同时他强调了这一观念，即巴厘音乐的形式使得集体而不是个人在其中占据最重要的地位。

在如此短的时间内能提供如此令人满意的结果，现代巴厘岛加美兰的特殊技巧是一个重要的因素。任何个人都没有繁重的任务；每一件乐器都是乐队中一种单独的声音；……它每次都呈现一个单一的问题，而演奏者对此倾注他全部的注意力。每一部分单独演奏的时候听起来……很简单；当所有人一起演奏时其结果丰富多彩，令人眼花缭乱。构成这一多声织体的技法是从悠久的传统中发展起来的……它们如此完美，如此实用，建立在如此简单而自然的原则之上，音乐的整体效果不那么依赖于个人的高超技巧，而更依赖于集体的一致性(1938:11—12)。

于是麦克菲提出，排练的集体性特别有益于学习音乐，而同时这种音乐构造的特性注重整体活动多于个人技艺。这是一个非常有意思的观念，如能在这方面获得比较材料将会令人非常兴奋。

音乐学习中的示范方法有时在文献中被提到。对于埃维人，库乔在报告里这样说：

缺少才华的人被要求光着背面朝下趴在地上，老师骑坐在他们身上，把节奏击入他们的身体和灵魂。另一种不那么激烈的方法是口头模仿节奏。第三种方法是让学生在他自己的鼓上重复老师的演奏(1953:284)。

这些方法在加德泽克波(Gadzekpo,1952:821)和恩克蒂亚(1954:40)那里得到了印证。巴松叶乐师们说，他们的老师曾经握着他们的手并引导他们在木琴或裂缝鼓上演奏，还有其他类似的例子可供引述。

当然，示范意味着一些明确的指导模式，我们可以找到不少这种指导技巧的例子。埃尔金在关于澳大利亚松曼人的报告中说：

传承歌曲或准许别人演唱某些歌曲涉及到歌曲的讲授。这个过程很简单：新的歌曲拥有者或使用者同松曼人一起唱。的确，后者常常面对着另一个人唱歌，几乎要把歌唱到他嘴里去，直到学习者领会了节奏，而学习者会发现，在他演唱歌曲的歌词和曲调时，他常常甚至还不明白歌曲的意思(1953:93)。

罗伯茨和斯沃德什在报告努特卡人(the Nootka)对歌师的训练时记录了其他的技巧。

训练期非常艰苦，包含很多祈祷、禁食和背诵。由家族中已经是歌师的人来训练年轻的新歌师。

孩子们会得到一些用于嗓子的药，以使得嗓子不会变得嘶哑。他们为了促进嗓子和记忆力而吃药(吞下去)……除去亚历克斯所知道的那种被称为派尔(*pile*)的练习以外，没有固定的嗓音训练，而派尔实际上是一种呼吸训练。一堆棍子被排成一行，而那些接受训练的人……对每一根棍子说一声“派尔”，在他们喘不过气来之前能说多少就说多少。这样的练习在早上的沐浴和擦身之后进行。

……一般来说，歌唱和训练是家庭事务，而且家庭与家庭之间会

比试他们的歌师的技艺，从这方面来说，家庭是独立的(1955:203)。

教师使用的第三种技巧被归于提供回报的总题目之下，但是我们从一开始就必须区分两种回报。一方面，人们总是认为，对于接受音乐训练的最终回报是获得必需的技巧，这给音乐家以职业上的报偿，无论是在经济方面或社会方面，或只是在对技艺的理解方面。然而，我们在这里说的是特别激励学习过程的回报，当然我们也承认，最终的回报同样有益于这一过程。回报的提供被进一步细分为帮助、给予、表扬和允许。在帮助中，教师利用了以下事实，即学生在没有他人援助的情况下只能满足他的少数动力，因而受人帮助本身就是一种回报。给予的意义在于，教师的工作已经让学生产生或得到了才能，而无须他自己去这样做了。表扬当然不用说明，而允许指的是对进行特定行为的许可，它与给予相反，因为给予中的回报是具体的事物。在民族音乐学的文献中很难找到这些回报技巧在授课过程中的实例，虽然对成名音乐家的回报的记载很常见。然而，我们不能由此认定，无文字社会或其他社会就缺少这类回报；毋宁说，这些社会中的授课技巧没有受到密切的关注。

那么，这些是全世界不同社会所使用的一些音乐训练技巧。既然有教育的技巧，就必然有教育的行为者；这种行为者就是教师，我们在讨论实际中使用的一些技巧时已经有机会提到了具体的指导者。他们包括家庭(努特卡人)，成名的音乐家(澳大利亚、埃维人、巴松叶人、巴厘人、毛利人、马克萨斯、巴伊亚)，仪式执行者(阿帕切人)，母亲(西非)，其他孩子(埃维人、文达人)，以及父亲(努佩人)。即使文献中没有记录，我们也可以想到还存在着其他的教育行为者。在某些社会中，母亲的兄弟往往在他姐妹的家庭中占有重要的社会地位，因而他很可能用他的有效地位行使特别的音乐职责。随意的旁观者和整个群落都常常在其他种类的学习中充当教育的行为者，我们没有理由认为他们在音乐学习中不会同样地发挥作用。于是，对于音乐教育行为者的多样性问题，我们还远没有找到答案。

根据所属文化的不同，个人授课可能是零星式的，也可能不是，而除个人授课以外，主要有两种训练表明无文字社会中存在着音乐的学校教育。其中第一种是所谓的丛林学校，它通常伴随着青春期仪式和入会仪式而进行。比如，在塞拉利昂的门德人（the Mende）当中，波罗（Poro）[①]的入会仪式以一次密集的丛林学校学习开始，在学习过程中，入会者会在隔离的营地中待上几个星期（在从前会待上更长的时间）。利特尔（Little）总结了波罗丛林学校中的那种训练：

总的来说，根据男孩们能够在丛林中停留的时间，波罗丛林学校提供的训练也有所不同。这可能包括一些本地的法律和风俗，比如举行模拟法庭和审判，让男孩们扮演年长者的角色。那些能够停留一段时间的男孩们可以学到很多本地的手艺和一个成年人的一般职责，比如"刷洗"和其他农艺，还有清扫道路。制作酒椰服装、编制篮筐的专家有时会跟男孩们一起到丛林中去，并帮助他们掌握他们所选择的特定技艺。筑桥、制作诱捕动物和鱼的装置也是讲授的内容。在社会活动方面，男孩们学习打鼓以及演唱特殊的波罗歌曲。他们练习翻筋斗和杂技，总而言之他们的经历会激发一种强烈的同志感（1951：121）。

虽然这里没有提供音乐训练的详细情况，但是我们似乎有理由认为这种教育很重要，并且富于组织性和方向性。

更详细的信息可见于布莱金对东非文达人的报告，他讲到了男孩们和女孩们的入会学校以及音乐在他们的身上所起的作用。例如，他记录了一种叫姆鲁（*muuln*）的特别唱法，并指出女孩们是在青春期学校中最先学习它的（1957：10）。多姆巴（*domba*）入会学校通常持续一年，但是也可能延长到两年之久，或者三个月就结束，学校中有一位教师专门负责音乐。布莱金写道：

恩亚芒戈兹瓦（*Nyamungozwa*）负责多姆巴所有的音乐、戏剧和

① 存在于几内亚、利比里亚、塞拉利昂的大多数民族当中的男性团体，主要负责对男孩进行有关社群的风俗、道德教育。——译注

仪式。他必须组织津戈玛(*dzingoma*)象征表演,并为之准备模型和服装,这一表演意在以图画的方式教授入会者某些课程。有特殊的多姆巴歌曲(*nyimbo dza domba*)伴随津戈玛以及多姆巴某些阶段出现的其他各种仪式活动。这些歌曲中的一些由恩亚芒戈兹瓦在夜间教授,并在大型多姆巴歌曲的表演之间演唱以增添花样;其他歌曲差不多只是配合某些仪式活动的简单诗句,入会者几乎马上就学会了合唱:这些歌曲中有一些是用于公共表演的,因而入会者可能在以前的马多姆巴(*madomba*)上记住了它们,他们小时候可能就看过一些……

那么,在多姆巴上除了多姆巴仪式歌曲以外还有大量的音乐表演,而这些表演和组织工作都是由恩亚芒戈兹瓦来负责的,我们必须把他当做文达人的音乐戏剧活动中的一个重要人物来看待(1957:15)。

在另一处,布莱金指出了女孩们和男孩们的入会仪式在音乐方面的一些不同点,在男孩们的学校中:

入会者从米达比(*midabe*)那里学习特殊的歌曲,很多都是淫秽的,而且甚至今天它们还包含一些入会者根本不懂的索托语(Sotho)词汇。有一首歌叫《霍果》(*Hogo*),是入会者在学校被烧而他们被迎回家中的时候唱的,不同性别年龄的人都知道并且唱这首歌,它是唯一一首能在学校范围之外听到的姆伦度(*murundu*)歌曲,而所有的入门者都被郑重警告不要泄露学校的歌曲和秘密(1957:18)。

我们还可以引述类似的例子(Richards, 1956),不过很明显,丛林学校作为一种明确的学校教育场所,特别是在撒哈拉沙漠以南的非洲地区,提供了一种有意识而且直接向入会者教授音乐的环境。

第二种学校音乐教育场所存在于许多社会的学徒制音乐学习体系中,尤其是在非洲。纳德尔指出,在努佩人当中:

有时候其他家庭的男孩也想成为鼓手。于是他们的父亲就会跟鼓手的头目联系,并把孩子送到他那里去做学徒。年轻的学徒每天都会到鼓手家里去上课。开始时他被允许使用老师家里的鼓,后来他会自己买

一个鼓。学徒不用付学费;但是当他以后在仪式或宴会上表演时,他会送给从前的老师一些钱或食物作为礼物(1942:301—302)。

恩克蒂亚描述了在阿坎人当中的一种有些相似的状况。

在过去,由于鼓师的职位从来不能空缺,因而男孩们接受训练,以备在他们的父亲去世时担任这一职务。然而,父亲们似乎并不总是愿意教他们的孩子,因为他们怕培养别人来继承他们会加速他们自己生命的终结。因而有些鼓手直到晚年才开始个人授课,或者找其他人来教他们的孩子……

然而,对国家鼓手的训练在过去是非常严格的。清晨的时候他就被带到鼓前,同其他未来的鼓手一起学习这门艺术。鼓师演奏的时候他总是在场,这样他逐渐获得了可以使他在父亲生病或去世时秉承父业的经验(1954:39—40)。

尼基普劳维斯基说塞内加尔的格里奥特所受的训练"完全是口传的",包括"跟随一位长者——通常是父亲或叔叔——的长期学徒。要完全掌握一件乐器的技巧,或者要学会格里奥特的职业所必需的全部歌曲,学徒要花上好几年的时间"(1962:未标注页码)。巴松叶人有一套在公认的表演者指导下学徒的明确制度。例如,当一个年轻人想学习某件乐器的时候,他会去找一位成名的乐师,而乐师会决定他是否收下这个徒弟。如果他同意的话,他会根据徒弟的进度和悟性教上几个月的时间;教师在他宣布的固定时间给学生上课,如果可能的话,他会说明他的角色,教给他基本的节奏型、旋律型以及歌词,有时还会运用手把手地教授乐器这一特定技巧。给老师的报酬以小鸡的形式支付,小鸡在他们的文化中有着仪式性的含义,而当教师认为徒弟学成了的时候,他就准许他进行公共表演。前三四次演出的全部收益都归教师所有,而且教师可能终生都会得到徒弟收益的一部分。很明显,有些学生比其他人学得快,而不同乐器的授课方式显然也不一样,有些乐器不在这一学徒制度之内,比如木琴。

那么，在某些社会中，学校教育至少在入会学校和学徒制度中被用于音乐教学，与之并行的还有不太正规的教育制度以及遍及世界的模仿式学习技巧。然而，无论采用什么制度，在一件乐器、一首歌或一种体裁被掌握之初，学习并不停止。我们之前曾经有机会提起对这一事实的注意，即学习必须是一个连续的过程，因为听者对于音乐的反应最终决定了这种音乐所必须采取的形式。如果作品遭到拒绝，那么音乐家必须"再学习"他的音乐以满足他的听众，而正是通过这一连续的学习过程，作品与音乐家的观念、行为之间形成了一种联系。当然，对作品的接受或拒绝是以文化所特有的形式出现的，而在任何社会中，正确性和品味的标准可能而且确实会发生内部和外部的变化；音乐家要想得到社会其他人的尊重，就必须对他们时刻留意。同时，要想在音乐表演中使技巧保持最大限度的适应性，就需要不断地练习；我们在自身的社会中认识到了这一事实，但我们却似乎没有承认这是所有社会的音乐家的必然事实。

在民族音乐学的文献中时常可以看到关于练习的记述，但是它们往往只是描述了事实，而没有说明进行练习的方式或练习在音乐家的时间中所占的比例。在美洲印第安人当中，杜尔西(Dorsey)谈到了切廷内人的练习："不久残趾(Dew-Claw)武士就进入帐篷，在大半个晚上的时间里，他们都会在这里非正式地排练他们的歌曲"(1905a:95)。

穆尼对苏人排练鬼舞过程的报告更详细一些：

> 男女领舞者都经常私下里集中在一个帐篷，为下一个舞蹈排练新歌或老歌……排练几乎每晚都在黑山狗(Black Coyote)的帐篷里进行……每一节排练通常持续大约三个小时。
>
> 八到十二个人会出现在这种场合中……祈祷之后，他们商量应该先唱哪首歌……他们时不时会因为歌曲的含义不明确而要进行解释……最后，大约十点的时候，所有人都站起来一起唱结束的歌曲……然后排练结束了(1896:918)。

在科奇蒂，朗格记录了排练中相当大量的准备活动：

在准备七月十四日的宴会日时，基瓦马约里(kiva mayorli)早在五月就提醒合唱队成员要开始考虑歌曲。他做出最终的选择，合唱队大约从六月十五日开始排练。在大约两个星期的时间里，他们每天晚上都在各自群落的房子里会面，准备歌词和旋律……

七月十一日以后，每隔一晚排练一次，直到宴会日前的最后四晚。合唱队在最后的四次排练中到基瓦[①]同舞蹈者会面(1959:351)。

罗伯茨和斯沃德什较为详细地描述了努特卡人的排练：

冬季赠礼节(potlatch)前的晚上……歌手们被召唤去练习。人们到举行活动的人家里去练习。他为他们准备了食物，作为练习中的娱乐的一部分。有些练习比较正规，而有些非常不正规……在正规的练习中，人们必须服从领唱者：当练习不顺利时，他可能会很严厉地训斥别人。那些捣乱的和屡教不改的会被从排练中赶出去。

他们训练的时候，歌师站在箱子之类的东西上，因而别人能够看到他的指挥棒。男歌手站在他的一侧，女歌手站在另一侧。他在开始时大叫四次“whoo”来练声并吸引注意力，然后其他人也一起唱“whoo”并拍掌。

歌师抬起他的手臂，在唱歌之前先示意节奏；也就是要唱什么……

击了一阵拍子之后，歌师开始唱歌，他会唱一节或一段。然后他用拿“指挥棒”的那只手示意，鼓手们和歌手们就跟他一起开始，拍掌者随着“指挥棒”的节拍拍掌，他们重新开始唱这首歌曲(1955:204)。

罗伯茨和斯沃德什还指出，有些特别类型的歌曲由于特定的难度而必须要排练。

麦克劳德指出，在大洋洲，练习对于蒂科皮亚人非常重要(1957:138)，而伯罗斯说在乌韦阿岛和富图纳岛，“只有在正式表演前的排练

① kiva，美国印第安人举行宗教仪式、开会等用的大圆屋。——译注

中，一群人轻声试唱一首歌曲来唤起记忆的时候我听到过它”(1945：91)。

劳拉·汤普森(Laura Thompson)对斐济的拉乌人作了如下记述：

对米基(*meke*)的学习给全村人带来了娱乐。一次重大事件之前的两三个月里……几乎每天下午在仪式场地上都有米基的排练，如果月亮很亮的话，那么晚上也排。舞蹈被重复无数次，直到每个人都掌握了每一个细节。排练是一种社会性活动，所有的妇女和儿童都会参加(1940：76)。

米德谈到了新几内亚岛十岁到十二岁的男孩的练习，并指出“女孩们练得少一些，因为将来只有一种鼓的节拍会落在她们手上，那就是简单的死亡节拍”(1930：34)。

米德还指出，在巴厘岛排练的过程往往比表演更重要，从而强调了这种对待音乐的态度与我们自身态度的不同。

当巴厘岛一个村子里的小伙子们，或小伙子们和姑娘们，或小孩子们决定成立一个俱乐部来演奏一些特定类型的音乐时……村子里的其他人不是像在美国那样把兴趣集中于最后的演出……而是更关注排练……

这种以行动的艺术为乐而不是以演奏为乐、以演奏音乐的方式为乐而不是以音乐本身为乐的态度……从本质上来说是巴厘岛式的，当然这是以巴厘岛人的性格为基础的，他们喜欢为活动本身而活动，而且他们有意地避免高潮和认同……

在这群人周围坐着其他人，他们也演奏乐器。他们倾听着，享受着音乐的微妙变化，双手做成杯状时刻准备着，当某个表演者累了或者溜了观众就可以取代他的位置。因为每一个巴厘岛人生命的一部分都是一个职业音乐家，虽然可能每个月只有一次机会，即他的寺庙乐队为特别的寺庙宴会而演奏的时候(1941—1942：80，81，86)。

我们很难找到关于非洲的排练情况的记述，虽然我们曾有机会提

到与各种授课技巧有关的练习。民族音乐学文献中的这一明显缺失的原因显然不是非洲音乐家不进行排练，而是练习的问题没有受到广泛的关注。在巴松叶人当中，练习是为人们所了解和接受的音乐家生活中的一个事实，所有的音乐家都说他们练习，如果不是每天至少也是每星期都练习。我们很难测定这种练习的时间，但是至少在理论上，音乐家们所说的每星期最少三四个小时的时间是比较实际的。

关于音乐学习的问题非常重要，因为它们使我们了解音乐是如何产生的，并让我们理解特定社会中的技巧、行为者以及音乐教育的内容。作品和概念之间的关系正是在学习过程中通过音乐家对其听众对他表演的批评的反应而得以建立起来的。音乐才能通过练习得以保持，而这也是一种继续学习，它使音乐家进一步提高他的技艺，也让他慢慢改变对于音乐表演的观念。

然而学习的概念与一般而言的文化关系更为密切，特别是在变化和稳定性的问题上。吉林(Gillin)在这方面强调了四点，它们既有助于理解一般的学习过程，也有助于理解音乐的学习(1948:248—249)。第一点是“文化为学习提供了条件”。婴儿在出生的时候进入了一个人为的环境，它提供了他和自然环境之间的缓冲。在他周围有许多那种特定文化的典型人造物品，以及学会了在特定的处境下的特定行为方式的年长者。于是，这些人造物品和人们的行为提供了一系列刺激性条件，它们在孩子的成熟过程中不断地呈现在他面前，而儿童则必须学会做出特定的反应。

第二，“文化系统地引发适当的反应”。儿童的一部分行为是通过反复试验学会的，而每个社会都尽力在特定的情况下引发被认为适当的反应。儿童被断奶，被训练上厕所，被教授特定场合使用的特定歌曲，等等。虽然社会希望得到的反应以及社会的指导量和指导强度根据文化而有所不同，但是没有一个社会允许个人在成长过程中通过反复试验来发现一切。

第三，“文化通过其产品或行为者达到强化”。所有的文化都显示

出适当的刺激因素并引发适当的反应，同时，回报和惩罚的持续压力能加速学习的过程并压制不受欢迎的习惯。“因而我们可以说，文化不仅是习得行为；它还是非常复杂、具体的学习行为的操作机制”。

最后，“因而，只要展示某一社会文化的人口没有消亡，这种文化就有着某种自我延长的趋向”。换言之，正是通过学习和濡化，文化才获得了稳定性，因为一代人会告诉后代他们的文化是什么、做什么。

同时，由于文化是习得行为，当刺激因素和反应变化的时候，文化也会变化，虽然老一代的人觉得他们成长过程中的文化形式是最好的，并且以那种方式教授它。但是，如果情况发生了变化，儿童成长的环境也就不一样了，而他们试图按照他们的喜好修改文化并将其结果传递给他们的后代。这种变化一般是微小而渐进的，但是突然的、革命性的变化也可能并且确实会发生。不过革命性的变化在人类历史中很少发生，而来自于濡化的微小、渐进的变化总是存在的。文化是稳定的，但从来不是静止的；相反，它是动态的和不断变化的。正是这一点可以说明濡化贯穿生命始终的事实，因为所有的老一代必须尽力适应新一代引入的变化。也正是这一点可以说明全世界老一代的反应——“美好的往日已经过去了”，“事情不比当初了”，以及“年轻的一代堕落了”。

于是，文化是通过教育、濡化和文化性学习获得其稳定性并得以延续的，而也正是在同一文化性学习的过程中，变化发生了，而文化得到它的动态特质。文化的总体规律也同样适用于音乐；音乐学习的过程是我们理解人类所产生的声音的关键所在。

第九章　作曲的过程

作曲是我们在上一章讲到的学习过程的一部分，它在公众的接受或拒绝中定型，那些学习作曲的人进行专门的练习，而且作曲影响音乐的变化和稳定性。我们在这里无意关注作为个人的作曲家，因为丹尼森·纳什(Dennison Nash，1956—1957，1961)已经对深入的研究作了非常好的指引。毋宁说，我们的主要兴趣在于作曲的过程——新的歌曲是如何被创作出来的。

布鲁诺·内特尔在无文字人群的作曲方面讨论了三个要点(1954b:81)，在这里对它们进行一下重申将不无裨益。第一点是，任何音乐作品从根本上来说都是个人或由个人组成的群体的精神产物。这一观点与格林兄弟在19世纪提出并且至今还不时在民俗事项方面被引用的观点正好相反。格林兄弟认为，民俗是整个人群的表达，而作为整体的人群是每一个民俗事项的创造者。在承认个人创造在广义上不同于整体风格的前提下，这一理论有它的道理，但是看来对它的直接应用却无法成立。因为它认为没有个人的创作，而任何民俗事项都是由所有人一点一滴地创造并在创造同时聚集成为一个黏合体的。这样来看，这一理论预示了一些文化创造文化的观念。我们将在稍后更详细地指明，有群体对风格的贡献，也有由个人组成的群体的

共同作曲过程，但是在所有的情况下都有个人的创造性工作。文化事项不会从天而降；必然存在着特定个体的贡献，不论这些贡献在作曲的事实之后还能否得到确认。

内特尔指出的第二点是"……对于与高文化音乐相对的原始音乐，我们不能对其作曲技法作任何概括，除了它的创作没有书面（或其他保存方式）的记录这一点与前者不同以外"（出处同上）。总的来说这似乎是正确的，我们或许还可以补充，无文字社会中对技法和创造过程的讨论比西方要少。

这将我们带向内特尔讨论的第三点也就是最后一点，它涉及内特尔所谓的"有意识的作曲"（1954b：86；1956：16）。这是指有意地、有计划地创作新音乐材料的过程，进行这一活动的个人知道他为实现目标而需要采取的有方向的特定行为。跟那些直接由超自然力量之类所激发的作曲技法相比，这一短语虽然不难理解，但是它却容易产生两种不必要的暗示。第一，由于英语的特性，它暗示着一种两分法——也就是说，如果一方面存在着有意识的作曲的话，那么与它相对的必然是无意识的作曲，而除非我们愿意相信超自然力量会一下子赐予个人新的歌曲，否则没有作曲是无意识的。第二点自第一点派生而来，虽然我们对于精神恍惚等状态中的作曲过程所知较少，但是有证据显示，人们创作出的音乐以及作曲的过程都包含着明确的组织安排。因而，虽然"有意识的作曲"一词的使用是可以理解的，但是除非谈及内特尔对它的使用，我们在这里不会采用这一术语。

虽然伦纳德·迈耶认为"原始人自己没有使音乐创造成为一项有意识的活动"（1956：239），但是有大量证据显示无文字人群知道作曲，他们把它当做一种独特的活动来认识，并且在许多案例中有相当的能力讨论它。作曲在许多文化中都得到了确认，包括伊博人（Basden，1921：190）、格罗斯文特人（Flannery，1953：91，98，99）、奥哈马人（Fletcher and Laflesche，1911：319）、所罗门群岛（Douglas L. Oliver，1955：36）；鲍勒人（Thurow，1956：10）、英属新几内亚的马富卢人

(Williamson, 1912:216)、蒂科皮亚人(Firth, 1940:各处),等等。在所有这些案例以及许多其他案例中,作曲都被公认为创造新音乐的一种明确的技巧。的确,不少社会都对直接的强制作曲有所记载:巴斯登说在伊博人中"音乐家必须靠耳朵学习所有的曲调,或者创作自己的音乐,而这是很常见的"(1921:190)。安德森(Anderson)引用吉尔(Gil)的话说,玻利尼西亚的曼盖亚人(the Mangaia)在所谓的死亡谈话中"每个成年男性亲属必须吟诵一首歌。如果他不能自己作曲,那么他必须花钱请人为他提供一首合适的歌曲"(1933:155)。丹斯摩尔说在特顿苏人当中"仪式歌曲必须由演唱者作曲,或者从教导过他的前任那里购得"(1918:101—102)。在这些案例中,看来社会不仅承认作曲,而且还期待个人有能力去作曲并由此对本文化的音乐部分有所贡献。

我们在本书第四章曾经有机会谈到关于各种文化中音乐来源的问题,它们包括个人作曲、得自超自然力量的音乐以及向其他人群的借用。我们现在回到第二种来源即超自然力量上来,只需介绍性地说,幻象探索现象很久以来就被大草原印第安人公认为所谓"真正的"音乐以及他们文化中"强大的"音乐的终极来源。然而,在考虑与幻象探索相关的作曲过程时,我们只有两种选择:第一,我们可以假定,恳请者确实通过超自然力量或其他灵感的闪念而得到了歌曲,因而这一过程几乎是瞬间完成的。可能性更大的是第二种解释,即请求者这时通常已经禁食数天而且没喝什么水,他虚弱的身体状况加剧了幻觉活动,从这种意义上说,他看到的幻象是"真的"。无论如何,应该强调的是,幻象探索,特别是就其歌曲的某些方面而言,往往在特定的文化中被标准化;在弗拉塞德印第安人的案例中,这种标准化常常在某些部分里表现出对实际作曲过程的一种象征性反映。为了说明这一过程可能的情况,让我们来看几个弗拉塞德印第安人的幻象探索以及其他超自然经验的案例。

在我六岁的时候,我父亲在木棍游戏中输掉了我的马。赢了马的

人把它牵走了；我跟在后面哭着。我看到一个穿着鹿皮衣的女人向我走来，唱着这首歌。她叫我转身，这样我就能有更好的马。“不要为了一匹马而哭泣。”

有一个人出门打猎。他坐在猎物踪迹的一点上，从而悄悄接近了它，这时他听到有人唱歌。他想，“附近肯定有人。”于是他站在那，等着看有谁过来。没过多久，一只公的单角麋鹿从丛林里走出来，对他说，“这是你的歌。如果你真的需要这首歌，那就唱它吧。”这是一首情歌。于是他没有杀它，并再也没杀过麋鹿。

有一次，一个人在寻找能量，他听到一个人从很远的地方唱着歌走来。最后他遇到了这个人，他唱的是一首木棍游戏的歌。他告诉这个年轻的樵夫，“当你到了一定的岁数，你就可以在木棍游戏上使用这首歌。”这个年轻人记住了这首歌，一直到该用它的时候。

很久以前，EBS 和她丈夫在 PP 现在的小屋附近参加了一场战争舞。他们回家的时候穿过了 BS 现在的房子下面的小溪。他们决定晚上在那里露营。在黎明的时候，他们正在睡觉，忽然听到很远的地方传来笛子声。声音越来越近，但是当他们起身想看看谁在吹笛子的时候，声音又远了。他们不知道是谁吹的笛子，后来也没有知道。

至少有一些弗拉塞德人可以将这种超自然经验客观化，他们将这种经验分为几种特别的类型。于是一个信息提供者这样谈道此类经验：

当一个人很沮丧或者不知道该做什么的时候，他可能会坐在他的帐篷旁边，而一个精灵会来告诉他该做什么。有时他可以听到很远的地方传来的歌声，并能听到它越来越近。在天亮前他听到精灵向他走来，总是从东方。帐篷总是面向着东方，竖着耳朵。[耳朵指的是帐篷上面开口的排烟盖。]精灵从很远的地方来，击中了耳朵；然后它顺着耳朵下来，站在这个人面前。它告诉他该做什么，并唱着那首歌。在它向帐篷走来的时候他把这首歌唱了很多遍。

在这种种经验以及上述对这种经验的客观化当中，过程的一方面

似乎被不断地重复着。这就是请求者将在稍后学会的那首歌最先是从很远的地方传来的；唱这首歌的那个存在物越走越近，不断地唱着，直到它最终出现。我们在这里不必过于扩大一个问题，这一程式化的超自然-歌曲模式看来很可能象征着作曲的过程。也就是说，歌曲一开始听起来是模糊的（构想是模糊的），然后随着超自然物的接近（随着请求者越来越明了他实际上在创作的歌曲的结构）歌曲变得越来越清晰。在弗拉塞德人当中，几乎所有与超自然力量和歌曲有关的经验都有着这种模式，而虽然弗拉塞德人会极力否认这里提出的解释，但是幻觉和作曲看来很可能以这种方式紧密地联系在一起。有关音乐和幻象探索的其他事实进一步证实了这一点。在下面的调查报告中需要指出的是，虽然慢慢接近的模式没有出现，但取而代之的是另一种情形，它使个人得以数次反复地倾听他要学习的歌曲。据信息提供者回忆，他那时“八岁或九岁”。他的父母去勘察一个砂矿的情况，把他和他妹妹留在了荒野里。他妹妹突然抬起头来，看到一只“大灰熊”向他们走来；她引起了她哥哥的注意，然后，他说：

我灵魂出窍了。我远远地在一座山的山顶上。人们在跳舞、唱歌、玩木棍游戏、打牌。我环顾四周，是我在唱歌。然后我又出窍了。我在另一座山上，同样的人们在那里做着同样的事情。那只灰熊每次都把我带回去，这在四座山上发生了。人们的头上都长着水獭皮。所有的动物都在那唱歌跳舞。我总是在唱。

神奇的数字四当然是模式的一部分，但是正如我们在前面指出的，上面的引述的意义在于，这个男孩至少“听”到了歌曲四次，而他后来在这次以及其他幻象的基础上成了一位重要的巫师。人们期待在超自然情形中获得一首或多首歌曲，而四次足以在作曲者头脑里确立一首新的歌曲，这看来是合乎逻辑的。

信息提供者对于学习歌曲的方式有着不同的意见，而这可以进一步表明探索与作曲之间的关系。有人说超自然物只唱一次；其他人承认学歌的过程很难，只有通过无数次的反复才能学会。对于人们的看

法可以这样解释，那些一次就能学会的人在作曲方面技巧比较高，而那些很难“学会”歌曲的人创作新歌的技巧较差。遗憾的是，我们无法将有关弗拉塞德人中较慢的学习者的信息与他们后来的音乐“生涯”对应起来，但是看来较慢的学习者似乎不会成为出色的音乐家。

这样解释幻象探索或其他超自然经验与作曲过程的关系看来是合乎逻辑的，至少对于弗拉塞德人的案例来说是这样的。我们不知道它是否也适用于其他部落群体，不过文献中有些迹象显示了一种相似的过程。例如，丹斯摩尔在谈到波尼人时记述了一次学习歌曲的经历，它显示同样的远距离听觉活动在其中发挥了作用：

一个年轻人在梦中哀悼他去世的父母时得到了一首歌。他看到一个女人朝他走来，并对他说：“妈妈来了。”那个女人说：“你看到了我，现在你必须学这首歌。”年轻人学会了这首歌，后来他活了很久，还参加了熊舞(1929:37)。

威斯勒的陈述更为重要，他记录了一个黑脚人在幻象探索中获得一首歌曲的方式：

我们确信，当前存在着有意识创作新歌的活动。有一个人请求作者让他听一些遥远部落的歌曲。我有一张这样的留声机唱片，因而满足了他的要求。重复了几遍以后，他完全掌握了这首歌，并一遍遍哼着它走开了。过了一段时间，他不情愿地承认他已经为这首歌编写了新的歌词，并“期待着会梦到些什么”(1912:104)。

温内巴戈印第安人猛雷(Crashing Thunder)在他的自传中告诉我们，他在一次幻象探索中错误地宣称了超自然力量的降临(Radin, 1926:26)。对于他是否也因错误的幻象而创作了一首或多首歌曲，我们只能推测，因为他没有明确这样说。从这些说明来看，很可能在这次幻象探索前至少有一些作品已经准备好了，或者它们是一次不成功的请愿的结果。

无论如何，在幻象探索或其他超自然经验中的歌曲学习显然是一

种作曲过程，而“有意识的作曲”和“无意识的作曲”这种暗含的两分似乎给作曲过程强加了一种不必要的划分。当然，从被涉及的个人的观点来看，差别可能确实存在，于是这又一次强调了民间评价而不是分析评价；但是我们可以猜测，在许多案例中，这一过程实际上是有意识地发生的，只不过个人由于其文化的要求而不愿承认罢了。

在有些案例中，个人在恍惚或着魔的状态下作曲，这时会发生类似的过程，但是这种记载很少，以至于我们无法得出任何结论。贝霍在描述前黄金海岸的音乐时指出：

多年以前，对音乐“着魔”的人并不少见；他会在森林里对着自己唱歌或创作新的曲子，当他觉得满足了自己的需求的时候，他就会唱着歌回到村子里。所有的村民们都会出来迎接他并跟着他一起唱，一些有音乐才华的人会被挑选出来学他的曲调，然后他们会教给其他人(1952:31)。

穆尼这样描述美洲印第安人：

在对于弥赛亚宗教的研究中，鬼舞歌曲最为重要，因为我们发现它包含了大量的教义本身……同时还有无数早已废弃的旧时风俗、仪式以及生活模式……这些歌曲的数量是无限的，因为每一次舞蹈的每一次恍惚状态都会产生一首新歌，在恢复意识之后，恍惚者以一首歌曲的形式来表达他在精神世界中的经历……(1896:953)。

这种简短的引述除了说明恍惚或着魔的状态确实为作曲的发生提供了框架之外，并不能提供更多的信息；对这种情况下的作曲过程的了解有待于进一步的调查。

我们可以通过认识作曲家在社会中的身份来进一步理解作曲；在文献中至少有三种作曲家可以得到确认。其中第一种是专业作曲家，他们可能通过作曲活动获得报偿，也可能没有报偿，但社会认可他们行使这一特别功能。贝尔(Bell)这样描述新爱尔兰的坦加人(the Tanga)：

一位舞师……对于他自己的作品以及他在别处看到然后改编并介绍到本岛上来的其他歌舞有着不可剥夺的权利。虽然舞蹈是公共事务……但是没有别的村子敢剽窃一部原创作品……在坦加人当中，没有哪一部舞蹈的作者是不为人所知的(1935:108)。

关于毛利人，贝斯特说"原住民创造音乐的熟练程度很值得我们注意，……从前有些专业者似乎花费大量的时间来创作歌曲；比如，一个叫米西-基-特-卡普阿(Mihi-ki-te-kapua)的女子和图候(Tuhoe)地区一个叫皮基(Piki)的男子都写了很多歌曲"(1925:111)。彼得·巴克说在玻利尼西亚东南部的曼加雷瓦人当中"有些个人可以作曲、授课以及歌唱，并由此被尊为专家"(1938:305)，而图恩瓦尔德(Thurnwald)指出在所罗门群岛的布因人(the Buin)中存在着收费的作曲家(1936:6)。道格拉斯·奥利弗(Douglas Oliver)也谈到了所罗门群岛，他写道，"领袖有时会委约作曲家为宴会上演唱的歌曲创作音乐和歌词，并以猪肉或贝壳货币的形式付给他们酬劳，不过作曲家也常常自愿把他们的作品献给亲戚或朋友的宴会"(1955:355)，而埃尔伯特在谈到马克萨斯群岛的专业作曲家时这样说：

莫阿·特图阿(Moa Tetua)是一个患麻风病的盲人，大约在1900年去世。他不能读也不能写。他作为一个作曲家和音乐家非常成功，本地人每天晚上都非法地聚集在麻风病院门外听他的音乐会……他们有着个人化的风格和丰富的意象，这使他们区别于所有其他的拉里(*rari*)。莫阿·特图阿在法乌棍(*fau sticks*)的伴奏下演唱他自己的作品(1941:76)。

还有一种作曲家，他们似乎只是零星地创作些作品，有的甚至只在特定的场合创作过一首歌；这样的人不被尊为作曲家，他们的作品似乎是独特的。弗拉纳里(Flannery)在谈到蒙大拿的格罗斯文特人时引述了一些这样的作曲家：

这首歌是由一个被俘虏的格罗斯文特女人的丈夫创作的。另一

首歌被归类为胜利歌，创作它的那位老人对一个年轻人的信任被证明是正确的……还有一首歌，其创作场合是格罗斯文特人杀死了一个被剥了一部分头皮但是还活着的皮埃甘人(Piegan)(1953:99)。

季米特拉科普洛(Demetracopoulou)在谈到一首温图人(Wintu)的歌曲时说："据我所知，这是最流行的一首温图歌曲。据说它的作者曾因贫困而遭到了意中人的拒绝，但后来他发现他的昔日恋人生活十分艰难，只能以苜蓿为食"(1935:493)。还有许多其他关于偶然性作曲的资料可供引述，这一模式在两方面具有特别的意义。首先，这些案例显然说明，绝非只有专业作曲家才对特定文化中的音乐主体有所贡献；相反，看来偶然的"一次性"作品可能是由相当多样的非专业个人贡献的。第二，特定的情形看来可以成为作品的成因；于是爱情失意或杀死敌人都可能引起曲库的扩展。我们还是不可能得出概括性的结论，但是我们可以列举一下引发新作品的情况，这对于理解特定作品所需要的刺激类型可能会很有帮助。

除了专业或非专业的个人作曲者，文献中也有一些关于集体作曲的记录，在这种情况下歌曲是所有参与者的共同作品。丹斯摩尔在对苏人的报告中写道：

因而笔者想要记录苏人对音乐作品的一种意见。在一次集会上人们唱了一首歌，她说："那跟我听过的所有苏人的歌曲都不一样，它有那么多的独特之处。"翻译者回答："那首歌是最近有几个人在一起干活的时候创作的。每个人都提了些建议，然后他们把这些建议都放在这首歌里了。"这是印第安歌曲中唯一一个已知的集体作曲的案例(1922:26)。

丹斯摩尔在对特顿苏人的报告(1918:59)中间接提到了大约相同的情形。而理查德·道奇(Richard Dodge)在相当长的时间之前也谈到过类似的现象，不过他没有指明他所观察的人群的名称：

一次成功的偷袭之后，在为归来的战士们举行的庆祝活动上，人

们必须要通过歌曲来铭记他们的功绩。他们已经决定了要使用什么音乐，他们现在的工作是为它配上歌词……某个人提出一句歌词，所有人通过合唱来试验它的效果……对于其他歌曲也是如此。某个人会改编一套歌词，如果它适合于某些场合或者个人特性的话就会流行一段时间，直到被另一套歌词所取代(1882:351)。

就笔者所知，集体作曲仅有的另一个案例来自特立尼达岛，梅尔维尔·赫斯科维茨和弗朗西斯·赫斯科维茨在对那里的报告中说，“一首歌可能是几个人合作的结果，而且，当然在任何时候都会有某些擅长创作歌曲的男子和女子”(1947:276)。

那么，民族音乐学的文献中提到过三种“类型”的作曲者：专业作曲者、偶然的作曲者和集体作曲者。我们不知道每一类作曲者在世界上分布的广泛程度或所贡献的歌曲比例、是否每个社会都包含各种类型的代表、以及是否可以在此基础上将社会归类。然而事实表明，作曲者在任何社会中的基础都可能比人们通常认为的范围要广泛得多。

很明显，无论是哪一类作曲者，他的作品都必须得到演唱者的认可，这种认可可能是正式的也可能是非正式的。对一首歌的非正式认可就是演唱它；我们不知道这一过程的确切机制。与此相似，文献中显然也很少描述对一首音乐作品的正式接受的情况，不过有两个例外。第一个是莱恩(Lane)对尼日利亚的蒂夫人(the Tiv)的报告，其中提到了一种非常正式的接受或拒绝的模式，而且这一报告正好再次引起我们对于非专业作曲者的注意。

最重要的一种歌曲被称为伊查姆(Icham)；这种歌曲由一个独唱者与合唱队一起演唱，独唱者往往就是作曲者。一首新歌由其作者提交给部落进行审批，甚至为旧曲子填的新词也可能会引起一次“皇家学术会议”！卡特西纳阿拉(Katsina Ala)当前最流行的歌曲之一是由一位农业劳动者作曲的……(1954:13)。

弗莱彻和拉弗莱什描述了奥马哈人的情况，其正式程度稍逊于

此;应当特别注意,在这个案例中,不仅歌曲必须被社会所接受,而且作品还必须符合一定的标准。

它们[这些歌曲]全都符合社会或仪式的特定节奏标准……这一风俗限制了作曲的自由,并由此延缓了一个非常有音乐才华的民族在作曲方面的发展。它倾向于使部落的歌曲显得单调乏味,而这一倾向又因原住民对音乐的功能和效力的某些信条而得到了加强。霍恩赫瓦奇(Honhewachi)的每个成员都被要求创作一首歌曲,它必须符合霍恩赫瓦奇入会歌的节奏标准。这首歌必须表达作者的个人经历,其中往往会提到一个应他的恳求而出现的梦或幻象,虽然不全是这样(1911:502—503)。

拉德克利夫-布朗(Radcliffe-Brown)描述了安达曼(Andamanese)作曲者为公共表演而小心翼翼地准备歌曲的情况。

每个人都创作歌曲,男孩们在很小的时候就开始练习作曲的技艺。人们在雕制独木舟或弓的时候或者划船的时候创作歌曲,并对自己轻轻地唱,直到满意为止。然后他等待当众演唱这首歌的机会,为此他必须等待一次舞蹈活动。在舞蹈活动之前他精心把副歌教给他的一两个女性亲戚,以便使她们可以在女子合唱队中领唱。他演唱自己的歌曲,如果成功的话他会反复演唱几次,然后这首歌曲就成了他的保留曲目,每个人都有一些保留曲目可以随时反复演唱。如果这首歌曲不成功的话……作曲者会放弃它,不再反复演唱。有些人被公认在创作歌曲方面比其他人更富于技巧(1948:132)。

我们应该想到,作曲方面的这种模式也可能在其他行为中出现;资料如此匮乏的事实并不意味着对音乐的社会性接受的模式不存在。

我们已经讨论了不同种类的作曲过程,以及作曲者的身份和社会为确保作品符合标准而施加的压力,现在我们可以转向创作一首新歌的过程中所使用的一些实际技巧了。为了开始作曲,作曲者显然必须对于他所做的事情进行一些思考。虽然关于这个问题的信息看来很

少，但是不同的作者为爱斯基摩人的情况提供了相当多的证据。拉斯马森(Rasmussen)谈到了一个名叫奥尔平加力克(Orpingalik)的内特斯力克(Netsilik)猎人、巫师和诗人以及他“对于一首歌曲在人头脑中的诞生过程的看法”，下面是信息提供者的话：

歌曲是思想，当人们被伟大的力量所感动而平常的言语又不够用的时候，人们就随着呼吸把歌曲唱出来。

人被感动，就像冰在水流中漂来漂去。当他感到快乐的时候，当他感到恐惧的时候，当他感到悲痛的时候，他的思想被一种流动的力量所驱使。思想会像洪水一样向他扑来，使他的呼吸急促，心脏悸动。某些事情，比如天气的好转，会使他变得缓和。然后我们需要的歌词会自己出现。当我们想使用的歌词自己迸发出的时候——我们就有了一首新的歌曲(1931:321)。

作曲是一个有意识的过程，这一点可以由另一个名叫皮尤乌卡克(Piuvkaq)的内特斯力克人所创作的三首歌曲来证明。

美妙的职业
创作歌曲！
但是太多的时候
都只有失败。

美妙的命运
梦想成真！
但是太多的时候
都失之交臂。

美妙的职业
猎捕驯鹿！
但是太少的时候

能胜过他人
所以我们
像耀目的火焰一般
站在平原上。

多么美好，把一点点歌曲
汇集到一起
但是我总是做不好呀！
（打猎）多么美好
但是我自己很少能（有幸）像
燃烧的灯芯那样
在冰上闪耀呀！
多么美好，有梦想（成真）
但是我都与它们失之交臂！
这一切太难了呀。

唉呀
我不知道为什么
我想要使用的歌曲
我想汇集起来的歌曲
我不知道它为什么不出现？
……

（Rasmussen，1931：511，517）

关于爱斯基摩人对作曲过程的看法，博尔顿（Boulton）做了类似的探讨，并提供了歌词样本。她指出：

有很多关于歌曲创作的歌。其中有些是魔术师的歌，也有很多是猎人的歌。有些歌很古老，有些则很新。它们常常这样开始：

“没有关于它的歌曲

歌词遥不可及(难以找到)。”

或“我现在要找一首歌，

因为他们要我唱。”

或“昨天晚上

我偷来了这首歌。”

或“当他向舞伴唱歌的时候

他喜欢编歌词，

他是一个

喜欢创作歌曲的人。”

然后是这首歌的正文：

“所有的歌曲都用尽了。

他拾起了所有歌曲中的一些

并加上了他自己的

这样作了一首新歌。”(1954:4—5)

除了对于爱斯基摩人以外，文献中很少出现这种关于作曲者想法的证据，但是我们可以从新歌出现的具体方式中获得关于作曲过程进一步的信息。

最常被提到的作曲技巧之一是把不同老歌的段落放在一起编成新歌。贝斯特提到了毛利人的这一技巧，他说，“当代创作的歌曲常常大多是由老歌的片段汇集而成”(1924:II,142)。赫斯科维茨夫妇对特立尼达岛的描述更具体一些，“在当地，歌曲的出现有着各种模式。有些歌曲是为了仪式而刚刚即兴创作的，……每一个群落都有代代相传的旋律。要得到一首新歌，可以使用填了新词的旧旋律，也可以结合两条旋律，或者改编一条旋律”(1947:276—277)。梅里亚姆和阿泽维多(d'Azevedo)在谈到瓦肖人(the Washo)的佩奥特(Peyote)歌曲时指出：

大多数歌曲似乎都被修饰过，它们在很长一段时间里被有意或无意地改变了，人们合并、即兴创作又淡忘了它们，然后又以新的形式“发现”了它们，并把它们当做自己的歌曲。人们认为最后的成品是

"新的"歌曲或"我的"歌曲，但是歌手却无意隐瞒另一首歌曲对他的影响，以及"我只是改了一点点"的事实。然而，它的确真的成了一首"新的"歌曲(1957:623)。

根据内特尔的报告，至少有一个信息提供者在谈论阿拉帕霍人的佩奥特歌曲时表现出了类似的倾向：

在已发现的第二种方法中，人们把一首歌加以变化，缩短或扩充它，直到它成了一首新歌。显然，一首歌并不需要太大的变化就能改变它的身份。例4的歌曲像许多佩奥特歌曲一样，包含了一系列等节奏的单位。在它之后开始的另一首歌显然是在第一首歌的基础上创作出来的。创作这首歌所要做的只是在每一个等节奏单位最后加上两个音。这种变化并非因歌词变化所致，因为两首歌的歌词都是一些无意义的音节。信息提供者认为这两首歌是各自独立的，但他承认它们的相似性(1954b:277)。

赫斯科维茨夫妇在对特立尼达岛的报告中谈到了同一个问题的稍许不同的一面：

但是并非所有的旋律都来自对旧旋律的改写。有时候人们听到一个曲调，可能是一个欧洲的曲调，它可以被"转"到一种需要的节奏中，它可能被改动几个小节，也可能什么都不改。在这种情况下，一首传统歌曲的歌词可以被用于新的旋律，或者可以用一句谚语再加上一些老歌的歌词。这种过程常常是在半意识的或不知不觉的情况下进行的(1947:277)。

在麦克菲对巴厘岛的描述中或许可以找到这种借用旧素材创新的最佳案例：

音乐也同样如此；在保持传统旋律和句法的同时，世世代代的古鲁(*gurus*，老师)作为作曲家对音乐进行新的处理。当前的倾向……是分解旧的作品，将它们的片段或部分植入新作品，虽然这样的新作

品可能缺少旧作品的一致性，但是它们却充满了生气和活力。只有最神圣的仪式音乐才保持古风而不做改动……因而我们可以说，在巴厘岛只有重新编排的音乐，而没有新创作的音乐……(1935:165)。

与麦克菲相比，玛格丽特·米德在面对相同的材料时往往强调问题的不同方面：

科林·麦克菲描述了巴厘岛的个人领袖或本地俱乐部是如何注重演奏音乐而非创作新音乐的，而这种态度正是他们对于巴厘人音乐方法的贡献。因而，每个乐团都有着极大的自由去即兴演奏、修饰以及改变一首传统乐曲的侧重点，这样从某种意义上说，每一首作品在本质上都很好地遵循了巴厘音乐的严格传统，而任何乐团排练这首作品几个月之后它都是一首新的作品。那些干了一整天活的农民、小贩和陶匠……来参加夜间的排练，不是为了学习一件别人已经做过一千遍而且比他做得好得多的事情……而是为了来改变，来添加，来创作一首乐曲……(1941—1942:86)。

我们还要在这里列出两种作曲方法，即兴和集体再创作。毫无疑问，即兴是新音乐素材的一个丰富来源，但是我们对这一过程所知甚少，很难在这里进行理性的探讨。内特尔谈到了爱斯基摩人的现场即兴，以及大多美洲印第安人部落对即兴的限制和非洲部落对即兴的鼓励，但是我们还是不清楚即兴究竟是什么，以及即兴是如何进行的(1956:12—14)。虽然人们显然总是对即兴加以一定的限制，但是我们不知道这些限制是什么，也不知道表面看起来的即兴有多少是真的即兴。在巴松叶人当中，木琴音乐的即兴无疑遵循着明确而预知的模式，木琴演奏者的"轻打"有着相当程度的套路，他可以将经常重复的乐句分离出来并演奏给旁观者听。但是即兴是一个很难解释的问题，我们不可能说出即兴在作曲过程中的重要程度，不过有一点看来很明显，那就是只要有即兴出现就必定会涉及到作曲。

集体再创作的概念也同样难以解释。这个概念由菲利普斯·巴

里(Phillips Barry)提出,他认为每一个歌手在演唱一首歌曲时都对它有一定程度的改变,因而,建立在口头传统基础上的保留曲目中的任何歌曲都是最初的版本被创作出来以后经过几乎无数次变化的最终结果(Barry, 1939:各处)。进而,通过这个过程,这首歌曲成了集体的财产而不属于任何个人。看起来这没有什么问题,只是歌曲被这样改变了;虽然我们有一些关于最终结果的指引(Roberts, 1925),但是难点在于对上述过程的观察。

还有一种作曲方法是由情感引起的创作。在这种创作中,特定的情形再次显示出了它在产生新音乐素材方面的重要性,而个人对于情感的反应通过他的作品得到了强调。格拉迪丝·赖卡德谈到了这种情感状态在纳瓦霍人中激发的歌曲,并区分出了由孤独、对自然之美的思索、悲痛以及被解释为预兆或迹象的情形(1950:284—286)引发的情感刺激。在瓦肖人的佩奥特者(Peyotist)当中,有些明确的例子可供引述。于是,"由个人创作的歌曲似乎也包含了戏剧性的学习经验;歌手们说当一个人'得到一首歌'的时候,他是在一个情感强烈的瞬间学会它的"(Merriam and d'Azevedo, 1957:623)。一个瓦肖信息提供者这样描述他自己经历过的这种时刻:

> 我的童年在卡森山谷里度过,那时我常常在雷雨交加的夜里到地里去聆听。闪电和雷鸣对我有一种特别的魔力,我现在还会梦到它。我还记得雷声仿佛冲击着约伯峰,又匆匆掠过,向北方滚滚而去,就像那追随、淹没了"老太太和老头"(瓦肖创世故事中的神话人物)的声音一样。雷声远去的时候,我能听到他在唱一首歌;他的声音就像雷声在山谷间的回音。我记得那首歌,我还能唱它。我从童年开始就一直唱它。歌词是 *li wa……li ma na*。那 *li* 的声音有点像白人的语言,有点硬而且卷…… *li wan*(p. 624)。

虽然这种方法也同超自然力量有着密切的关系,但信息提供者明显觉得歌曲是他创作的,而且同样明显的是,他对于雷电的反应带有强烈的感情。

我们在这里还可以简要地提到另两种作曲技巧。第一种是移调，当然这指的是歌曲的内部构造；内特尔发现这种技巧普遍存在于“从西欧、北亚一直到北美的‘移调文化’带当中。我们的例子中也有些人群在这个地带之外，比如托雷斯海峡岛民(Torres Straits Islanders)，但这个特定地区大体上包括了那些移调特征最为显著的文化”(1958b:61)。第二种技巧可能只代表一种个人嗜好，但是它直接例证了个人因渴望不同事物而创作的新作品。在温图人的一个案例中“……一首歌的曲调被有意识地修改了。一个有些名气的歌手把曲调变得适合他的口味，而现在人们知道和演唱的就是他的版本”(Demetracopoulou, 1935:485)。

关于作曲方法的最后一个问题是，究竟是歌词的变化还是音乐的变化会带来一首新的作品？到目前为止，我们基本上在讨论旋律或节奏方面的变化，但是有相当的证据表明，一首歌的歌词常常比声音的构造更为重要，而且旧曲新词也是新作品的一个衡量标准。从某种意义上说，这违反了我们自身对于作曲的态度；虽然我们同意新词确实是新的因素，但是我们会马上指出其曲调是一首可被识别的旧曲调。因而对于我们来说，这首歌只能算是半新；在很多其他人群当中，这样的歌曲似乎被当做全新的作品。

在我们先前的引述中，莱恩评论了蒂夫人的情况(1954:13)，道奇也谈到了为明显的既有旋律填配新词的集体创作方式(1882:351)，但是也还有其他的例子。1919 年 6 月 6 日到 7 日，有一场向那些曾在一战中服役的波尼人致敬的舞蹈活动，丹斯摩尔的报告说：

> 旧的战争歌曲被用来唱应景的新歌词。例如，有个人创作的歌词里提到了飞机和潜水艇，这些歌词以旧的曲调来唱。有个女人创作了两首相似的歌曲，她穿过人群组成的圆圈，站在酋长面前……然后独自唱了那两首歌曲，没有鼓的伴奏(1929:65)。

弗拉纳里的报告说，“在庆功会上演唱的大部分歌曲的歌词中都提到了格罗斯文特人曾经取胜的战役。人们常为了特定事件而编写

新词”(1953:98)。图恩瓦尔德对所罗门群岛的布因人的作词过程所做的描述要详细得多。

我遇到过不少写过歌曲的青年人和老年人……他们的创作方法都是相同的。诗人创作歌曲常常不仅是为了他们自己的缘故,而且也为了其他人……有时候作者会在诗里提到他自己,甚至抱怨给他的酬金太少……

作曲者和他的伙伴们会在夜里坐在火前,或者他可能会藏到到森林里去,以免被人打扰。他试着创作一些诗句并用他选择的旋律将它们唱出来。对那些为旋律选出来的歌词进行调整会涉及到节奏……

作曲者会试验歌词和旋律是否相配,并一遍一遍地尝试。伴随这一工作的是充满幻想和想象的玩味,直到三四个星期或更长时间以后这首歌才被认为是完成了(1936:6)。

这里的要点在于,作曲者显然对创作新的旋律不感兴趣,而是专心于歌词;而图恩瓦尔德一向把这样的作品称为一首“新歌”。虽然这里涉及一些解释的问题,但是看来相当明显,新的歌词可以构成新的歌曲,而声音的构造并不是主要的因素。

巴克所描述的曼加雷瓦人的情形也极为相似:

作为作曲者的普-卡帕(*pou-kapa*)必须精通传统知识,以便于为新作品选择合适的主题……在漫长的时间里,人们创作并传授着卡帕(*kapa*)这样的财富,而作为领唱和老师的普-卡帕只需选择已被创作出来的歌曲。歌曲专家除了记忆力要好以外,还必须对歌词有种适当的节奏感并能够选择与歌词相配的动作和姿势,因为大多数歌曲都采取歌舞一体的形式……

如果一首歌跟动作不太相配,它就被称为马若(*maro*,硬的)。如果一个领唱带来这样一首新歌的话,他会受到其群体的批评和反对……其他专家也会评论一首新作品是否符合已有的文学标准。对传统的引用必须做到准确无误。歌词必须有一种流畅的节奏感,它不仅要符合歌手

的嗓音，还应当与手、脚和身体的动作非常协调(1938:305—306)。

在另一处，巴克指出了词作者所运用的一些技巧：

排比是一种很受欢迎的创作手法。第一段被反复，只有故事主角的名字变了……人们很喜欢唱每一段之后的叠句；歌曲作者有意列举细节以增加歌曲的长度。

人们最喜欢的排比形式是问答。如果歌曲的主题与一些历史人物和他们的妻子有关，那么歌曲从第一段开始每隔一段问一个人物妻子的名字，而下面的一段回答提问。于是歌曲被延长了，而歌手们则乐于重复叠句。

暗喻和明喻……很常用……

歌曲使用的语言有时很隐晦……

对于试图按照散文的语法规则来翻译歌词的学者来说，这些歌曲的语法结构很容易引起混乱。我们必须记住这些作品是为了歌唱而创作出来的，如果一个语法上必需的虚词妨碍了节奏，它会被毫不犹豫地省去。同样，一个单词的最后一个音节可能被拉长，而在歌唱的节奏中，它可能听起来与下一个单词的第一个音节合为一体；……有时候元音被拉长……

散文中很少用或者从来不用的词会在歌曲中出现，通常是表达喜悦或悲痛的惊叹词(1938:384—385)。

图恩瓦尔德也对歌词的创作方法发表了一些精彩的见解：

创作一首新的歌词意味着以上述方法仔细地挑选语句。因而，这些歌曲的语言与日常谈话所使用的口语并不完全一致，而是成为一种“提炼过的语言”。这一点通过许多特性展现出来。歌曲中常采用书面语，比如以 koro'kua 代替 urugito(猪)；以 ta'ncina 代替 a'buta(贝壳货币)；以 bana'uku 代替 opo(木桩上的卧室)；ro'bana 代替 ro'ikene(男人，人们)，等等。外来语特别受欢迎，以卖弄作者的丰富经历。在古时候歌曲里使用阿卢语(Alu)单词，因为阿卢人(和莫诺人一起)被尊为贵族首领的祖

先。于是 la'gara 被用来代替 kaikai(讲话);a'iga 被用来代替 ko'ci(花园);等等。近来,同白人的交往使许多英语单词被投入使用。然而,由于它们的"布因化",有时不太容易加以识别。我们会发现,bainim 的意思是"find him"(找到他)或"find it"(找到它);a'sikim 的意思是"askhim"(问他),用来表示问他或问她;ba'lata 的意思是"brother"(兄弟);bi'bo 是"before"(之前);abimu'item 是"afternoon-time"(下午的时间);ro'kuta 是"doctor"(医生),等等。此外,这些单词还常常被加上布因语的后缀。比如,在 bere'cige 中,ge 是本土的后缀,be'reci 即"place"(地方),这个词的意思就是"在这个地方"。Uàká'bèle 意思是为了清洁道路而将人们聚集起来的呼喊,它来自于 ua ka,即"work"(工作),be 即"go"(去),再加上本地的后缀 le 或 re。Le'si te'ngere 比较难解释,l 代表讹误的 the,ng 和 m 可以互换,而 re 是本地的后缀,因此它的意思是"at this time"(在这个时候)。组合词有时很难分解开来,比如,niumo'nio 是"when new moon [is]"(当新月[是]);tu'maniboi 是"two man boy",也就是两个男孩;tuda kau 是"when too dark",也就是完全的黑暗或夜晚,等等。英语单词的变形当然是由于布因人的特殊发音引起的,我们在这里无法对此加以探讨……

然而,歌曲与口语最本质的不同在于歌曲有意的修辞。这不仅仅指措辞,而更多指的是所表达的观念。诗人希望他用以感染听众的不仅是精心选择的语言,还有他所列举的特别的看法、感人的情景以及突出的意象。作者倾其记忆力和创造力的所有,以求引领听者的情感接近他所希望的目标。于是他在作品中加入传奇故事和神话典故,还有来自"远方"以及白人的神秘成就的一切其他因素……在他积累这些资料的同时,歌曲的人为性格也成形了,它使得歌曲不同于一般的言语(1936:7—8)。

判定一首新歌的标准究竟是歌词还是声音的构造,还是二者兼顾?虽然在这方面存在着一些问题,但是为音乐配词无疑构成了某种形式的创作。

作曲显然是个人或由个人组成的群体的产物，而除了书面记录的问题之外，有文字的社会和无文字的社会在作曲方面并没有根本的区别。从分析的角度来看，所有的作曲行为在广义上都是有意识的。作曲者可能是偶然的个人，专业作曲家，或者一个群体，而他们的作品必须为整个社会所接受。作曲技巧至少包括以下因素：对旧素材的改写，对借用的素材或旧素材的运用，即兴，集体再创作，由特别强烈的情感经历引起的创作，移调，来自个人特质的创作。歌词的创作跟声音构造的创作差不多同样重要。作曲涉及到学习，它受制于公众的接受或拒绝，因而它是广泛的学习过程的一部分，反过来它又作用于稳定和变异的过程。

第三篇
课题与成果

第十章　对歌词的研究

本书的前两部分着重于发展一种民族音乐学的定义、理论、研究模式，以及对此模式所涉及和提出的问题进行例证。我们强调过，民族音乐学所涉及的问题远不止对声音的构造进行分析，因为音乐是一种人类现象，它是由人们为了人们而创造的，它在社会的状况下存在并发挥功用。

我们现在转向民族音乐学的一些主要课题，作为一个试图对其主旨进行科学分析的学科，民族音乐学要想实现其承诺就必须解决这些课题。我们不仅要追寻隐藏在音乐行为背后的动机，还要设法扩展我们的知识，使得我们不仅了解音乐，也了解其他更广泛的人类行为过程。我们会从音乐中学到什么？民族音乐学把音乐视为人类行为中更深的一个层面，它与人类的其他各种活动并行，那么我们能从这样一个学科的广泛研究中学到什么呢？

要理解同音乐相关的人类行为，最显而易见的资料来源之一就是歌词。歌词当然不是音乐的声音，而更是语言行为，但它是音乐整体的一部分，而且有明确的证据表明，音乐中使用的语言不同于日常谈话的语言。

毋庸置疑，音乐同语言相互关联，那么这二者的相互关系理应是

民族音乐学家和语言学家合力研究的目标。然而从本质上来说，这一问题的确切性质往往是技术性的和结构性的，因而不是这里所关注的重点，虽然我们可能会提及它的某些方面。很明显，语言影响着音乐，语调确立了某些声音模式，音乐-歌词的结合体要想使听者明白就必须遵循这些模式，至少在某种程度上这样。布赖特(Bright)说，“高低、轻重、长短的音节以规则的模式在语言中呈现；而不同的语言对于这些因素各有侧重。由于这些模式所包含的音高、力度、时值等要素也是音乐的基本要素，因而我们至少有理由假设，在某些文化中，歌曲的音乐模式在一定程度上取决于口语特征”(1963:27)。

音乐也影响着语言，因为一般的说话模式必须有所改变才能满足音乐的需要。因而歌曲中的语言行为是一种特殊的言语表达方式，这时需要对歌曲所借以表达的语言有特别的知识。在上一章，我们曾有机会谈到一些与作曲过程相关的歌词语言方面的变化，但在这里我们可能还要进行进一步的讨论。

贝斯特在谈到毛利人时指出，“为了谐音而产生的词语形式变化，是人们在翻译这些歌曲时遇到的一个很大的难题。于是元音可以被插入、省略或改变，一个单词也可以被加入一个额外的音节。同样，歌曲作者不仅使用古老的表达方式以及重新启用废词，他们有时还造词”(1924:139)。在另一篇著作中，他继续写道：

> 为了让一句话变得悦耳动听，人们会改变词语的形式，而这常常迷惑着翻译者。于是元音可以被插入或省略，从而产生一些让翻译者无能为力的词语形式。于是，我们在某一首歌中看到 *te ahua o te kupu*(评论的角度或特征)这个短语变成了 *te ehu o te kupu*，而 *ehu* 的意思是“浑浊的”，还有舀水、挖掘死者的尸骨……这种情况下的词语变化意在缩短元音。*Kua* 有时被扩展为 *koua*，只是为了谐音的缘故。在另一些情况下，一个单独的元音被抽出，比如 *hua tau* 就是如此。在拉塔(*Rata*)的传说中有一种符咒是这样开始的：
>
> Rata ware, Rata wa.. a.. a..re

在 *ware* 这个词中两个元音都很短，当它第一次出现时是这样读的；但当它第二次出现时 a 被拉长了，如上所示(1925:107)。

这种改变语言构造的技术性细节似乎是歌词的一种普遍特征，而进一步的难题是特种语言在歌曲中的使用。贝斯特指出，毛利人也在歌词中使用"隐喻、讽喻表达、神秘的和神话诗的语句以及格言"，而且"因此翻译本土歌曲几乎肯定是一桩难事，除非翻译者能求教一位熟知歌词中所包含的比喻表达、祭司术语、古老谚语、远古神话典故以及隐晦用语的人士"(1924:136)。的确，贝斯特特别关注翻译中的这些问题，并对它们进行了相当多的探讨(1925:107—114)。

特殊语言的使用显然是歌词的一个普遍特征。米基奥德(Migeod)在谈到塞拉利昂的门德人时说："歌词的发音常常被稍做修改或被缩短，使问题更加复杂化的因素是，歌手自己也常常不能解释歌词的含义……他们把很多无意义的词语描述为'歌词用语'……"(1926:289)。弗思在谈到蒂科皮亚人时指出：

> 同乌鲁(uru)以及其他重要的节日唱诵的情况一样，塔乌米(taume)的语言与日常谈话的语言有着不同的特征，原住民说塔乌米包含一些古老形式的词语。于是，据说有些语句'是从前的语言；已经消失了"。然而，在原住民看来，一些词语或短句缺乏明确的含义并不造成损害。从本质上来说，它们的价值是象征性的，也就是在于正确的发音和连接，而不在于对演唱者的个别含义(1940:II,264)。

蒂蒂耶夫(Titiev)补充到，智利的马普切人(the Mapuche)"……采用一种高度修饰的风格，它充满了微妙的含义和细致的表情变化。另外，同样……他们也喜欢使用非常缩略而简洁的语句，只用很少的词语来暗示全部的想法。而且，大部分含义……都与马普切文化如此密切相关，以至于外来者往往觉得它们毫无意义或高深莫测"(1949:1)。

语言变化、特定的语言形式、古语的插入等因素引起了歌词翻译中一些普遍的难题，而很多作者在研究广泛区域中的不同文化时进一步强

调了这些难题。做出这些评论的包括研究爱斯基摩人的伯基特-史密斯(Birket-Smith),研究休埃人(the Siuai)的道格拉斯·L. 奥利弗(Douglas L. Oliver),研究奥莱比人(the Oraibi)的福特(Voth)(1930:各处),研究奥萨格人(the Osage)的拉弗莱什(1925:各处),等等。而且,当然这里还没有考虑到关于有音调的语言(Marius Schneider, 1961)和鼓语(Carrington, 1949a&b)这两个非常特殊的例子。

那么,我们可以说,不仅音乐和语言在歌词的形成过程中相互关联,而且歌词的语言往往采取特殊的形式。于是我们应当预料到,歌词的语言有着特殊的意义,并且以特殊的方式发挥着作用,而情况似乎正是这样。

最显著的例子之一是,在歌曲中,个人或群体显然可以表达他们在其他场合不能诉诸言语的深层情感。非洲的这类现象最常被论及,但是它显然在世界其他地区也同样存在。休·特雷西在谈到非洲的乔皮人时说:"那些你在私下里不能当面跟人说的话,你可以在歌曲中公开地说出来,而这是非洲社会用来保持群落精神健康的方式之一"(1954:237)。玛格丽特·格林(Margaret Green)在关于尼日利亚伊博人的报告中说,村子里的女人们有时候聚集在一起审判一个女人,她被怀疑偷了群体中另一个成员的东西。这样做的时候,她们聚集在被告家里;格林指出,在她亲历的一个特别的场合,她们为了召集所有的女人来参加审判而唱了一首歌:"对那些不来这里的女人,让千足虫爬到她的性器官里面去,让蚯蚓爬到她的性器官里面去。"格林评论道,"在一般的情况下人们不会对一个女人说这种话,但是在这里为了强烈地引导众多妇女现身,它们被采用了"(1947:199—206)。在世界的另一个地区,德弗罗和拉巴尔记述道,"一个色登(Sedang)莫伊(Moi)女孩……有一次即兴唱了一首短小的歌曲来告诉我她们累了,想回家。当被问及为什么不用普通语言跟我说的时候,她回答说那样会很粗鲁。显然,通过用一首歌的形式来表达她的愿望,她让我可以自由选择,是仅仅把它当做一点声乐来听呢,还是同时注意到它的概

念性内涵”(1961:369)。

笔者在刚果(利奥波德维尔)的巴希人(the Bashi)中的一次经历也说明了歌曲中类似的自由性。歌曲是由一群女孩唱的,当时她们在基伍(Kivu)地区的一个咖啡和奎宁种植园里干活。“种植园主充当了翻译……因而不会漏掉歌词;由于价格的上涨,他最近不再发给工人盐,更不发花生和棕榈油。”这一系列歌曲中的第一首讲到了一个在种植园干活的女孩;歌曲中非常清楚地表明这个种植园是X老板的种植园。在第二首歌里,一个母亲对她女儿说:

“去地里干活。”

女儿拒绝了,她说:

“不,我想给X老板干活。我想给那个白人干活,在那里我有一个任务,干完了我就可以走了。”

母亲很生气,但是女孩去X那里干活了。有一天,她去干活的时候来到了尼亚贝朗戈(Nyaberango)河边,它已经涨满了。

“我该怎么办?我怎么过河去干活呢?如果我过了河,干了一天的活,可能会下更多的雨,那我就没法再回来了。但是我要去,快快地干活,早一点干完,不等它下更多的雨我就回来。”

在第三首歌中,女孩说:

“我们不给Y老板干活。在那个种植园,他们的工作只是清除坏咖啡。他们不用叉子干活。但是我们在这里给X老板干活用叉子。我们可以在Y老板那干清除坏咖啡的活,我们为什么要来这干呢?因为X老板是个好人。他给我们分配一个任务,我们能干完这个任务,而我们完成了任务以后就可以回家了。所以我们是好女孩,我们能像男人一样干活。”

在第四首歌中,主题开始变得更清楚了。

“我们来给X老板干活。我们完成我们的任务,我们干得很好。到了发钱的那天,X老板给我们所有人发法郎。我们说:‘好啊,这很

好，但是佩德罗（Pedro）（X老板的工头）说，X老板说如果我们干得好、完成了我们的任务，他就会给我们盐和油。'我们在这里，我们有了法郎，可是盐在哪里？油在哪里？我们不明白，因为佩德罗不撒谎。可是为什么是这样？"

在最后一首歌中，主题被说明白了。

"我们干完了活。从前，我们能得到油；现在我们得不到。老板为什么不给我们油了？我们不明白。如果他不给我们油，我们都要离开这里，去给天主教神父干活。在那里我们干一点活就能得到很多油。注意！如果我们得不到油，我们就不在这干活了。"

当然，这五首歌代表了一个有组织的计划，它是为了把做工的女孩们的愿望和意思告诉种植园主。种植园主不知道她们的不满；而女孩们不愿直接向他表达她们的疑问，她们抓住了这个机会来间接地把情况告诉他。这些歌的旋律线是广为人知的巴希旋律；歌词是根据当时的情况而即兴唱出的，除了最后一首歌，女孩们是在X停止发油的时候给它填上了新词（Merriam，1954）。

了解了歌词显而易见的自由性，可以预料我们会发现相当多的淫秽内容，不一定是为了其本身的缘故，而是出于某些目的或只是为了增强所要传达的信息的效力；前面提到的格林对伊博人的引述似乎就属于这种类型。弗拉纳里在谈到格罗斯文特人时表达了同样的观点，他指出"第二轮和第三轮的歌有歌词，由侦察者的敌人-朋友创作，这些歌词常常既可笑又粗俗"（1953：91）。不幸的是，关于歌词中的淫秽内容的信息似乎非常少。威廉森在讨论新几内亚的马富卢人（the Mafulu）时，以及艾文斯在讨论所罗门群岛的拉乌人（未注明出版日期：98）时都提到了粗俗的歌曲，但是没有做进一步的评论。麦卡莱斯特指出阿帕切人有"一些淫秽歌曲"，并补充道，"相对于我们庞大数量的此类素材，它们很少。我只录了一首，它讲到一个人吃了太多的雪松果，腹泻不止，弄脏了他遮盖臀部的布片。几乎在每种歌曲里都有

一些逗乐的部分，其中有一些也包含类似的材料”(1960:472)。马林诺夫斯基在谈到特罗布里恩德(Trobriand)群岛的男孩们的做爱之旅时说：

于是，冒险者们通常会在夜里偷偷地溜出，然后在村外戴上他们的装饰物。但是一旦走上了大路，他们就变得喧闹而目中无人，因为这是适合于这种情形的行为。他们甚至还唱一些被称为洛伍瓦(*lo'uwa*)的猥亵歌曲来保持步伐一致(1929:264)。

最后，季米特拉科普洛谈到了温图人对淫秽歌曲的使用：

人们在秃山(Bald Hills)地区唱的淫秽歌曲可能不是严格的青春期歌曲。它们以秀恩(sune)的名称为人所知，又被叫做讨饭歌。在温图人领土内的大部分地区，它们只是作为得到食物的一种方法在不固定的休息时间被演唱。一个村子的团体去访问其他的村子。到了以后，拜访者赤身裸体地舞蹈，或者掀起他们的衣服，暴露他们的性器官，唱淫秽的歌曲并做出猥亵的姿态。他们通常在血亲或姻亲的家门口这样表演。出于厌恶，主人给他们食物以便让他们离开。在秃山，这些歌曲由被邀请的村子的团体在青春期仪式上演唱，可能因为这是一个接受食物的场合(1935:490)。

我们无法根据这样简单的一个样本做出任何概括，虽然看来的确所有的人群都可能唱淫秽歌曲。然而我们也同样可能在以下二者之间做出区分，即为色情而色情与在许可的歌曲条件下以淫秽的方式来强调某一主题(而且从某种意义上说，不采用这种方式这一主题就无法被接受)。

在所有上述案例中，重要的是歌曲本身提供了一种自由，使得人们可以表达在正常语言条件下无法直接述说的想法、观念和意见。这样看来，由于歌唱显然给予了某种特殊的许可，于是歌词能提供一条极为有用的途径，人们通过它可以获取以其他方式不容易得到的信息。

使这一点最为明显的形式之一是卡里普索(Calypso)(Crowley,

1959a)之类的话题歌曲，它的分布非常广泛，几乎在任何社会中都能找到它。话题歌曲有着很多形式，但是从广义上来说它们可以被简单地归结为讨论日常生活的不同方面的歌曲。特雷西在谈到东非乔皮人的时候或许对话题歌曲的内容做了最好的总结，虽然他最常提到的是话题歌曲的一个专门的类别，即关于社会调控的歌曲：

主题可能是快乐的，悲哀的，或纯客观的。在每一个案例中，歌曲都是高度话题性的，非常适合本地，以至于实际上只有那些同村民和本地区有着密切联系的人才能明白其中的大部分典故。对那些处于他们之上的掌权者，无论是白人还是黑人，它们常常持高度的批判态度。在很大的程度上，可以说这些诗歌反映了普通人对于他们的社会状况的态度。高超的幽默是他们的大多数诗歌中一个非常突出的特征。对于浮华的巧妙讽刺，对那些渎职者直言不讳的谴责，对残酷和专横的抗议，为社会不公的大声疾呼，以及面对困难的泰然自若，都可以在他们的歌曲中找到……(1948:3)。

关于这种歌曲的功能，特雷西表达了一种非常令人信服的观点。

……这个社会没有日报，没有出版物，除了村落里的院子以外，也没有舞台可以让人们公开表达他们的情感或传达他们对于时代不公的抗议，而歌曲行使了高度的社会性排解功能。我们将会意识到保持这样一个渠道通畅的重要性，通过这个渠道，社会事件得以在歌曲中延续，并象征性地表达了类似事件的过度存在，这使得普通人满足、愉悦、愤怒或悲哀——群体通过他们的作曲家的个人表达而得到了表达。它甚至可以被视为某种形式的戏剧……(出处同上)。

根据意图和内容，话题歌曲可以被分为几个不同的种类，包括纯粹而简单的侮辱歌。克劳利记录了圣露西亚(St. Lucia)的两个主要的歌会，玫瑰(La Rose)和雏菊(La Marguerite)，它们的成员在适当的日子举行排练和游行，以团体的形式参加弥撒，在街道上游行，他们打出的横幅和穿着的奇装异服表达着……社会的状况。在一年中的其他

时间里，这两个歌会举行'降神会'或夜间会议，成员们在这时排练他们的歌曲……并嘲弄另一个歌会的特性。

注册的时候，是
水王——(雏菊的绰号)
注册上了。
去别的国家，是水王
注册上了。
玫瑰得不到这个
因为他们的噪音太多了。

克劳利还指出，在过去"这种自夸和攻击会引起斗殴、官司，有时还会引起暴乱……"(1957:7—8)。"钉子"是近期传入尼日利亚的蒂夫人的一种纹面方式，阿基卡(Akiga)在谈到它时说，"年轻的蒂夫人分成了两派，他们之间有着对立的情绪。那些纹成块状的人编了歌曲来嘲笑纹成"钉子"的人，而后者也同样对待前者"(East, 1939:46)。

另一类广泛的话题歌曲差不多是对丑闻的"中立"评论，在这种情况下歌曲没有直接引起行动的功能，而只是记录发生的事情。克劳利记述了圣露西亚的卡利索(*caliso*)，并给出了一首歌词，它评论了一件"最近发生的朗姆酒担保丑闻"。

有人说他们根本不知道
有人说这就是 bòbòl("贪污")
但是我想要知道的是
酒桶是怎么从政府的
保税仓库里出去的？(1957:13)

埃尔金在谈到澳大利亚松曼人时说，歌曲的内容是"……关于日常事件，包括风流韵事。通常歌词的表面含义无伤大雅，但是听者能领会其第二层含义或潜在含义……松曼人很注意使他的暗示不会过于直接"(1954:74)。对于西非讲齐语(Tshi)的人群，A. B. 埃利斯提

出了相似的见解：

歌词常常会涉及到时事，歌手也常会提到路过的人的特性，并随口开他们的玩笑。当路过的是欧洲人时尤其如此，因为后者通常不懂齐语，而跟面对通晓他们语言者的时候相比，歌手们这时可以让自己享有更大的自由(1887:328)。

赫斯科维茨在讨论海地的工作聚会时谈到了关于流言和丑闻的歌曲：

康百特(*combite*)歌曲因其旋律性而在海地音乐中与众不同……在康百特歌曲中人们不仅能听到这一天所有的流言，还可以通过学唱歌曲而享受挖苦邻居缺点的乐趣，或者评价那些康百特召集者的好客程度，或者详述丑闻的细节，这些歌曲措辞的直率程度足以表明歌曲的含义，但同时又很谨慎，不至于使受嘲笑者据此直接还击(1937:74)。

文中提供了五首歌词，分别关于“一个吝啬的康百特主人”，表兄妹之间的恋爱事件，“被怀疑注入了魔力的一次即将爆发的争吵”，一场体力的挑战，以及“抱怨一个光来吃东西而不干活的偷懒者的歌”。关于同一歌曲类型的进一步的信息来自赫斯科维茨在特立尼达岛的调查：

最受欢迎的议论方法是歌曲。这不是一种详细叙述的形式，但它对所暗示的形象有着机敏的影射。将每天发生的重要事件作为歌曲的内容是这个群体的悠久传统……评价当前事件的重点在于那些滑稽可笑、矫揉造作、邪恶不端的事情。偶尔也涉及怜悯或自怜；更多的主题是吹牛者或强壮而夸夸其谈的人；还有爱情的主题。但是人们主要还是希望通过歌曲获得笑料，而结果也确实如此(1947:276—278)。

被列举的歌词样本包括谴责“年轻女孩的轻浮举止”、“辱骂对手”、“跟比自己年轻得多的男人结婚的老女人”、“在恋爱上不明智的

女孩……的典故”、“关于年轻女孩怀上孩子这一主题的各种变体”、对一个女孩的爱恋，等等(p. 278—284)。

在描述北罗得西亚(Northern Phodesia)城镇的卡勒拉(Kalela)舞蹈时，克莱德·米切尔(Clyde Mitchell)以有关自夸的歌词为例，讽刺了涂胭脂抹粉的现代女孩及父母对于财礼的贪欲等等现象。下面的歌曲评论了通奸案在兰巴人(the Lamba)中的泛滥：

妈妈，我去过很多法庭，
去旁听他们所调解的案件；
他们调解离婚案，
他们谈论巫术案，
他们谈论偷盗，
他们谈论偷税，
以及拒绝赋役。
但是我在姆西里(Mushili)的法庭上看到的事情，
这些事情让我惊奇。
从早上九点钟，
到下午四点钟，
案子都只是通奸。
我就问法庭的传信员：
“你们有没有其他的事情要解决?”
法庭的传信员说：“没有，
没有其他的事情，
在兰巴的土地上就是这样——
没有伤害案，
没有盗窃案；
这些就是兰巴土地上的案子。”
(1956:7—8)

这样的话题歌曲反映了其所属文化的关注点。它们唤起人们对

行为的某些方面的注意，并有可能通过曝光的方式对这些方面的改正有所贡献，但是它们的主要功能似乎在于评论日常生活的各个方面。同时，这类歌曲对于丑闻和流言表现出浓厚的兴趣，而这又很快导致对话题歌曲的进一步细分。

这一歌曲类别关注直接的社会控制，也就是说，歌曲通过劝诫、嘲弄，有时甚至通过更直接的行为来影响社会中行为不端的成员，使他们的行为发生实质性的变化。这类歌曲可能针对各种各样的社会病症，比如性方面的过失，就像赫斯科维茨在达荷美(Dahomey)听到的"关于一个水性杨花并且犯有偷窃罪的年轻女子"的歌曲(1938b:II, 323)。伯罗斯在报告中说，在太平洋的乌韦阿岛和富图纳岛：

有另一种嘲弄坏人特别是性乱者的奚落歌。虽然婚前性行为甚至通奸都受到较为宽松的对待，但是这两种结合导致的生育肯定是一种罪行，莫-土鲁(*moe-tolo*)行为也是这样，格雷泽尔(Grezel)把它界定为"寻找睡着的女人并在她们身上做坏事；对睡着的女人实施不好的行为"①。

通常受罚的是男人。正式的罚金是烹饪过的食物；但是，凡是见过玻利尼西亚人面对嘲弄的畏缩之态的人都不会怀疑，这些嘲讽的歌曲也是一种惩罚(1945:74—75)。

纠正偷窃的不良行为也可能成为这种歌曲的话题。弗思说，"缓解失主心情的一种方式是创作一首关于这件事的歌曲，并以普通的舞蹈合唱形式来演唱它，这样做或许还可以损毁和羞辱那个窃贼。原住民说，窃贼听了这首歌会感到羞耻。于是这首歌曲就成了一种法律机制，整个社区的奚落通过它而集中起来并指向冒犯者"(1939:269)。

但是歌曲还能够以彼此直接得多的方式成为法律行动的手段。博安南(1957:142—144)详细记述了在蒂夫人当中因使用歌曲而直接

① 引号内原文为法文，由柯林楠(Garoline Grillot)译成中文，引号为译者所加。——译注

引发的一个案件。案件的主犯是托尔金蒂(Torgindi)和姆茨温(Mtswen),博安南这样陈述案件的背景:"姆茨温是托尔金蒂的儿媳的第二证婚人,而他的罪行是通过某些颇为粗暴的手段使这桩婚姻成为泡影。然后姆茨温拒绝为归还托尔金蒂的财礼做调解工作,两个人互赠恶语。"托尔金蒂对此的回应是返回住地并创作一首歌曲来评论"姆茨温是怎样的一个下流胚"。那天晚上,他以他最大的音量来唱这首歌,使姆茨温能够听得到,第二天晚上还是这样,而且他的家族成员也加入进来。姆茨温不善于作曲,于是就雇了一个作曲者来作一首类似的粗俗歌曲以攻击托尔金蒂,托尔金蒂也雇了他自己的作曲者。每晚两个人都不停地唱这些歌,并且都准备了食物和饮料以吸引别人一起唱来支持他们的事业。博安南说:

这些歌曲要遵循一些特定的规则。成格(Chenge)告诉我,如果这样的一首歌里所指出的行为对于人类是可能的,那么它就应该是真实的,否则被诽谤的人可以召集一次吉尔(*jir*)。然而,如果行为非人类所能为的话,那就说什么都无所谓了。在姆茨温的一首歌里,他指控托尔金蒂的一个妻子偷盗山药:这在当地舆论看来可能是真的,因为这个妻子是乌达姆(Udam)部落的,并且被很多人认为是个贼。但是成格强调,如果这不是真的,那么托尔金蒂和他妻子可以召集一次反对姆茨温和歌曲作者的吉尔。另外一首歌是这次比赛中产生的最上口的歌曲之一,它讲述的是托尔金蒂如何在夜间变成一头猪,从而使得乡下的每一头母猪都处于危险之中。尚耶夫(Shangev)歌曲作者……说,由于托尔金蒂根本不可能真的这么做,所以不能因为这样一首歌曲而召集一次吉尔。歌曲作者说,他曾经想提议说托尔金蒂天生会做一些坏得多的事情,而且是人类可能做到的事,但是姆茨温阻止了他,并且说他只是想赢得比赛,而不愿"永久地伤害他的心"。毕竟,他们还是邻居。

唱歌和击鼓每晚进行,这样持续了三个多星期才引起了法律权威者的注意,最后两位当事人被告知必须在某时某地出现。两人都带了

众多的支持者、乐器和行头，两个团队表演了差不多两个小时，权威者才要求肃静，并宣布开始审理案件。

这个案子是一桩简单的婚姻案，很快就得到了解决，两人都急于摆脱他们正在承受的巨大花费，于是在判决中达成了一致。案件在法律方面得到解决以后，姆巴塔列夫(mbatarev)宣布了歌曲比赛的获胜者：托尔金蒂赢了案子，但是姆茨温的歌曲更胜一筹。然后他们建议两位歌曲作者马上回家待上几个月，等歌曲引起的情绪消失了以后再返回姆巴·都库(Mba Duku)。

霍尔姆(Holm)报告了爱斯基摩人当中看来相似的一种固定的法律程序，他说谋杀、盗窃、或毁坏他人财产都适用于这种程序，不过涉及妇女的案件尤为重要：

夏季和冬季都有击鼓比赛。这种比赛并非一个晚上可以决出胜负，而是要持续好几年，由参赛方轮流互访。在每一次新的会面之前，双方都要准备并练习新的歌曲。罪行在这些歌曲中被极度地夸大，如果找不到其他材料，他们就给对手编造新的罪行，或者指责他仅仅有意愿而没有犯下的罪行。他们还列举对手的家庭甚至对手去世的祖先的过错。在恶人手中，这些攻击可以采取极为粗暴的形式……

双方相对而立。他们每一次唱一首歌……另一方安静地站在他面前，看上去漠不关心。歌手以多种方式嘲弄另一方，通常向对方脸上喷气、呼气，还有用额头顶他……使他向后跌倒。

另一方却沉着应战，甚至发出嘲讽的笑声，以此向观众表示他们无所谓的态度。当对手要顶他的时候，他闭上眼睛向前探头来迎战(1914:127—128)。

歌唱活动可能彻夜进行，霍尔姆报告说观众对此有着浓厚的兴趣。在歌曲之间的休息时间里，敌对的双方并不表现出对彼此的敌意。

霍尔姆对这些击鼓比赛的描述中存在着几个难点。我们并不真正了解它们发生的原因，也就是说，由法律纠纷的背景引起的什么情

况使得双方真正聚集在一起。可惜，我们也没有发现解决冲突的方法是什么。霍尔姆说，“当一方败下阵来，另一方就洋洋得意地向别人吹嘘”，但是记述中没有提及任何判决，也没有说明击鼓比赛的作用，除了发泄争执双方的情绪以外(p. 127—128)。

泰尔比泽在谈到同样的现象时提供了更多的细节，但是也没有明确说明冲突的解决。然而，他说过：

成为敌人的两个男人或者两个女人每年要通过一次击鼓的争斗来解决问题，在比赛中他们轮流朝着对方击鼓和唱歌，以这种诗意的形式来发泄怒气……

敌对的双方只是在极少数的情况下会闹出人命来(在击鼓争斗本身的过程中从来没出现过)，而只会在下一次夏季或冬季的会面时继续争斗，因而歌曲会被不断地更新(1923a:166—169)。

这些段落似乎再次表明了以下结论，即击鼓比赛不是真正的司法活动，因为显然并没有产生法律上的判决；毋宁说，它们似乎是一种公开表达敌意的方式，只要敌意还存在，它们就一直延续。斯潘塞(Spencer)指出，在某些爱斯基摩人的群体中，击鼓比赛确实起着这种作用(1959:176)。

在关于加纳的埃维人的报告中，他们的“哈罗”(*halo*)比赛也有着类似的程序。加德泽克波说：

“哈罗”是在两个邻村之间进行的一种音乐比赛，在比赛中双方都创作关于对方的歌曲。这种比赛通常没有裁判，但是对于获胜者观众常常有着自己的看法，这是由他们通过歌曲所表达的侮辱的效力决定的……

侮辱歌从对方个人的不光彩历史入手……

通常一方会邀请另一方前来受辱。他们向每一个人唱为他所作的歌曲，而他则必须鼓起勇气在观众面前忍受羞辱……

“哈罗”比赛会持续很长时间——从两年到大约十年不等，只有在

酋长下令要求竞争的双方讲和时才会终止(1952:819)。

贝霍(1954:62)对哈罗的介绍简短得多,不过其本质是相似的,但是两个案例都没有说明冲突的解决。

最后,在评论法律性的行动歌曲时应该提到,图恩瓦尔德在讨论所罗门群岛的布因人时说过,虽然歌曲没有带来正式的法律行动,但其结果可能是一样的,因为"在从前的时候,一首巧妙歌曲中的责骂很容易引起争斗。或者会有一个伤心的女人自杀"(1936:6)。

那么,歌词可以作为一种行为手段用于解决困扰一个社群的种种问题。形式可以是奚落和羞辱,或者是获准的法律行动,同时,歌词显然还为参与者提供了一种心理释放。的确,由于歌曲所赋予的表达自由,歌词显然为研究人们的心理过程提供了一种极好的手段,而正是这些人构成了文化。通过研究歌词,我们可能会很快穿透保护机制而获得对文化"气质"的一种理解,并且对这种文化所特有的心理问题和心理过程有所了解。许多作者都曾经以这种方式使用过歌词。

韦斯顿·拉巴尔(Weston Labarre)曾经使用美国大学生演唱的五行打油诗,来对"正常"情形下的无意识进行弗洛伊德式的分析。由于有人指责弗洛伊德式的分析过多地依赖于非正常人的例子,因此拉巴尔将其研究框架确定为收集正常人的材料以反驳这些指责。拉巴尔指出,超我(super-ego)在通常的饮酒状况中被消解,他总结道:

> 我们提供了一项关于"正常的"无意识的研究,其内容可以在饮酒这一放松的社会语境中具体化,这时超我的力量在某种程度上被弱化了,就像在分析正式确立的"自由联想"时的情况一样。关于被压抑的多形态婴儿反常情况的存在,已经有大量的证据被提出……这种状态显然确实存在,这一事实可以清楚地证明,弗洛伊德关于无意识起源于压抑的理论不仅适用于神经病患者或精神病患者,也适用于"正常人"(1939:212)。

必须指出,在拉巴尔所寻求的状况中,正常人摆脱了一定的社会

约束，而且拉巴尔在一种音乐语境中发现了这种状况，这再一次强调了以下事实的重要性，即音乐所提供的状况使得语言行为摆脱了一般话语所强加的束缚。

S. I. 早川（S. I. Hayakawa）对美国流行歌曲所做的歌词分析（1955）与此相似，虽然他的分析没有使用弗洛伊德式的术语，也不是为了证明一个论点的特定目的而进行的。文德尔·约翰逊（Wendell Johnson）在其《困境中的人们》（*People in Quandaries*，1946）中阐明了 IFD 病的概念，早川将它界定为“理想化（对生活提出不可能的和理想的要求）的具有三重威胁的语义混乱，它导致受挫（由于要求未能实现而引起），这又会导致沉沦（或混乱，或绝望）”（p. 84）。他在研究中指出，流行歌曲强调了 IFD，它们提出的理想基本上是不可能实现的理想，而这种理想化必然会带来失望，最终导致沉沦。与流行歌曲相比，早川发现布鲁斯具有“一种坚强的品质……一种流行歌曲常常缺少的直面现实的勇气”（p. 93），而且它们不制造“关于生活可能性的虚假的或误导的印象……”，这使他得出以下结论：

> 如果我们象征化的表现为生活的可能性塑造了虚假的或误导的形象，那么我们还不如根本不接触它们，那样我们对生活准备得还更好一些。不切实际的理想化所产生的期待必然会引起文德尔·约翰逊所写到的受挫和沉沦。当然，这并不是说，理想化本身是有害的；它们是人类的抽象过程和象征过程中必然而无可避免的产物，没有了理想化我们就真的像猪一样了。但是可能的理想和不可能的理想在语义基因的（semantogenic）效果上有着天壤之别。流行歌曲中描述的爱的理想通常都是不可能的理想（P. 93）。

早川在这里关注的是一种心理状况及其可能引起的结果。另一方面，赫斯科维茨在一篇很有利用价值的论文中提议，“运用精神分析的某些更广泛也更简单的概念，我们可以更好地理解黑人的文化行为……中的某些方面”（1934：76）。他运用压抑和补偿（repression and compensation）的概念指出了非洲和新世界的黑人文化中都存在的一

些机制，并强调“既承认由压抑引起的神经管能症，也承认公开受压抑的想法的治疗学价值”(p. 77)。他的探讨部分上是通过对歌舞的分析进行的。他指出：

在达荷美，有关阿弗根(avogan)即市场舞蹈的制度……被原住民认为能够释放被压抑的情绪。在规定的日期，阿波美(Abomey)城各个区的人们轮流有机会上演这样的舞蹈。人们成群结队地来观看舞蹈的展示，但最重要的是来听歌并为其中的嘲弄而大笑，被嘲弄的是那些冒犯了舞蹈举办地成员的人。名字一般不会被提及，因为那可能导致争斗。无论如何，非洲人太喜欢含沙射影和旁敲侧击了，他们不满足于单调、直接的陈述。然而，所有在场的人都知道被提到的人是谁。于是歌曲可能是这样的：

女人们，你们的灵魂是畸形的。
它诞生于匆忙中，匆忙中。
如此消瘦的一张脸在说话，讲述着
你们的灵魂被心不在焉地造出。
创造你的祖传黏土
被塑造于匆忙中，匆忙中。
你是一件没有美感的东西，
你的脸不适合作脸，
你的腿不适合作腿。(p. 77—78)

妻妾之间在唱相互作对的歌曲时也能获得这种释放。

赫斯科维茨在同一篇文章中还用相当长的篇幅讨论了荷属圭亚那沿海地区(特别是帕拉马里博，Paramaribo)黑人的罗比辛吉(*lobi singi*)，以及同一地区的费奥费奥(*fiofio*)风俗，他总结道：

可以看到……在非洲和新世界的黑人当中，种种精神净化模式被认为是有效的；在每一个案例中，虽然原住民大多以起自然的概念来说明特定类别的行为，但是对他们的说明可以用无意识的概念来重新

解释，这一点对于通过精神分析法来理解社会现象来说非常重要(p. 82—83)。

赫斯科维茨的观点，特别是他描述的状况，很容易让我们想起爱斯基摩人的歌战，埃维人的哈罗风俗，以及本章先前引述过的社会控制歌曲。同样的观点也适用于提提耶夫描述的智利马普切人(1949)。在这个案例中，男人们或女人们在社交集会上即兴演唱无伴奏的歌曲，以便"利用这种场合'释放多余的精力'，或者唤起公众对歌手的某些个人问题的注意。这种歌曲被称为'集会歌'，其情绪状态可以从自然愉快到恶言恶语、凄凄惨惨到冷嘲热讽"(p. 2)。歌词的实例以及解说的实例都清楚地表明，这些歌曲肯定能够释放被压抑的情感。在实例中我们发现以下的解说：

歌手抱怨她丈夫太贪心，而且不会体谅人。据科里奥(Collio)说，她也在暗示她的配偶不满足她的性欲……。

我的信息提供者在解释这首歌时说，它是那种年轻妻子唱的歌，用来提醒人们注意她的丈夫在性方面过于活跃。听到这首歌后，她的亲戚朋友会劝告她丈夫调节一下他的婚姻行为。有时候，一群长者会在妻子不知情的情况下悄悄同丈夫见面，以便传授给他一些经验。他们会告诉丈夫一些事情，包括不要每天寻求性满足以及饭后至少十二小时之内不要交媾……。

丈夫对他的过失表示懊悔，并保证立即改正他的方式，自此之后把心思全都放在他的妻子身上……。

一个女孩在这些话中表示她不愿确定婚期。她的歌暗示着她可能最终会愿意嫁给她的求婚者，但是她不想随便开始一段恋情。

马普切人的歌曲作为一种释放机制发挥着作用，但是它们还显然被赋予了表达的自由，成了一种传播信息的方式，并通过这种方式抚平冤屈和解决问题。

在为二战中的日本后裔建立的土勒湖(Tule Lake)安置中心，奥

普勒(Opler)和大林(Obayashi,1945)在研究川柳诗的时候评论了歌词作为逃避方式和庇护方式的用法。川柳是一种日本的诗歌体裁,最早开始于约两百年前的俳句;作者将其视为一种"民间艺术"。有一个定期聚会的川柳作者协会在土勒湖发展了起来;对其诗歌素材的分析显示,大约百分之四十八是关于抽象概念的,比如白昼、赚钱、思考的行为以及气味等等,而剩下的差不多平均分布于由动词、副词、形容词和介词(偷看、也、准备好、粗心)表达的主题,和由普通名词(墙、冰、父亲)表达的主题。作者总结道,"成员们喜欢选择跟土勒湖的生活无关的事物作为主题",以及"他们渴望忘记在中心的单调生活方式,而且他们实际上在川柳中寻求一种摆脱它的方法……这种文化形式本身提供了庇护、消遣和逃避……它也是……一种社群的表达方式"(p. 7)。

现在我们越来越接近这样一种观点,即歌词可以清楚地表现出它们所属的文化。伯罗斯在谈到玻利尼西亚时简要地表明了这一点:

> 社群歌唱集会的一项重要功能是进一步加强本文化所强调的价值观。歌颂酋长的歌曲培养了政治忠心。歌颂地区的歌曲表达了对故乡的感情。从消极的方面来说,奚落和诽谤的歌曲是对犯错者的及时惩罚和对他人的警告。这种歌曲很像通过公众意愿达成的一种法律制裁(1940:339)。

对于这种关于歌词反映普通文化价值观的表述,我们还可以进一步将它延伸为对特定文化的潜在心理背景或精神特质的研究。例如,研究显示,刚果巴希人的社会性歌曲的歌词似乎表现出一种本文化所特有的深层压抑情绪。有一背歌可能代表了这种歌词的普遍风格:它讲的是一个男人身心都很软弱;他的土地疏于照看,他是个阳痿者,而且基本上什么事都做不成。歌手对于这些缺陷或它们必然会引起的悲惨处境毫无怜悯之心;他轻蔑地唱着这个人的弱点。就是这一类歌曲大体代表了巴希人歌词的特点;它们对于社会弱者没什么耐心,而且对个人表现得非常漠然。但是更重要的是缺乏社会责任感的倾向,

这可能最终会导致社会的崩溃。斗殴、社会排斥、反叛社会的行为、滥用权力以及所有类似的情况占据了巴希人歌词的大部分。即使在那些评论当权者的歌词中，评论的方式也总是抗议滥用权力、抱怨某个工作、夸耀自己的权限；总的来说，过分的职权或权力是评论的基本范围所在。看来占据巴希人歌词的差不多是那些所谓的社会行为的阴暗面。主要题材看来不只是暴力事件，还有社会排斥以及社会对自身及其个体成员的漠然。必须指出，歌词极少对相关者所表现出的明显不公或扭曲的观点加以评论；歌词只是列举一些行为和思想，而很少做出积极的评论或反抗。社会似乎对其内部所发生的一切都抱着完全消极的态度。

相邻人群的歌词却表现出与此迥然不同的态度。例如，卢旺达的巴胡图人(the Bahutu)在他们的歌曲中表达了一种高度的自信和自豪：

我是一个勇敢的人。
什么都不能动摇我。
我们在一个地方待上一天，
那里的人们就会很高兴，因为
我们为他们歌唱。
或者
因为卡依基卡(Kayijika)是一个勇敢的人，
他们把基甘达(Kiganda)给了他。
所有其他的年轻人必须
像他一样勇敢。
加弗拉弗拉(Gafurafura)是射箭最准的人。
因为这个，国王递给他
一件礼物。
所以让我们，所有的年轻人，
都像他一样。

我们可以随便再举出一些歌词的例子，这两个人群的歌曲迥然不同。

或许可以说，巴希人的歌词并非显示着社会可能瓦解，而是暗含着社会批评，也就是说，歌手对于正当或不正当的社会行为非常敏感，他们试图通过歌曲把犯错的社会成员带回到被认可的行为规范中来。然而，如果我们接受这种观点的话，我们也必须接受以下事实，即巴希人的社会性歌曲中大约有百分之八十是用来告诫和指引那些不遵循社会行为规范的社会成员的。从表面上来看情况好像不是这样（比较 Merriam，1954）。

在我们自身的文化当中，保罗·奥利弗（Paul Oliver）对布鲁斯（1960）和费舍对黑人圣歌都曾做过类似的分析，并得出了富于启迪性的成果。毋庸置疑，在理解特定人群的深层价值观念、约束力以及问题方面，歌词都呈现出极为丰富的潜力。

除上述方式以外，歌词还被用于许多不同的方式。在第八章，我们曾经谈到将歌词用做教育手段的情况；比如，贝斯特谈到了毛利人传授“历史事件、传统、神话……以便使儿童熟悉人名、事件等等”（1924：II，143），而布莱金提到了文达人在入会仪式中将歌词用做教育手段的情况（1957：各处）。关于歌词如何被用于教育，以及歌词如何成为传播神话传说的媒介，我们可以在许多关于玻利尼西亚的资料（Taylor，1870；Gill，1876 等等）中找到典型的实例。歌词还可以成为历史的媒介；虽然本书第十四章将更加充分地讨论这个问题，不过这里可以提供一个例子。1945 年，伯罗斯在描述乌韦阿和富图纳时说过：

> 确实，乌韦阿和富图纳都有关于世界大战的歌曲。保存得最完整的“古代”富图纳歌曲中有几首……讲的是欧洲船队到达时的情景，这在歌曲诞生的年代还是件大事。还有一首富图纳歌曲讲的是两位国王在 1927 年被废除了王位，因为他们占领椰子地的计划导致了同法国当权者的冲突（1945：67）。

弗思记述了玻利尼西亚的一种极为有趣的歌词用法：

> 还有一组词语适合于勤劳的、受过良好教育的人或技巧娴熟的

人……被公认配得上这些词语的人有时候会创作一些称颂他们自己的美德和成就的舞蹈歌曲，借此把对他们的认可以公开的形式表达出来。社群的公众把这种歌曲作为适当的作品予以接受，并通过跳舞时的唱诵使其流传开来。如果一个被他人认为不符合条件的人斗胆以这种方式吹捧自己，那么他将会受到嘲讽(1939:152—153)。

弗思列举了几个这种歌曲的例子，包括一个渔夫创作的关于他自己的歌曲，还有一首是一个妻子为了向她丈夫致敬而创作的歌曲，大体也是这种样式。在歌曲中自夸的现象似乎分布相当广泛(例如，见Mitchell, 1956:5,8)，但是在玻利尼西亚人的案例中，歌曲的功能有些不同，它们作为正式的颂歌在通常的情况下似乎不能被质疑，因而其意图也并不是自夸。

我们已经看到，歌词是它们所属文化的反映，也是一种减轻心理压力和惩戒有过失的社会成员的手段。在所有这些层面，歌词基本上都是事后性的(*post facto*)；也就是说，它们往往来自于已经存在的状况。但是也可以认为歌词起了引路的作用，无论是在改正不如意的条件的方面还是在明确新需求的方面。在1963年的美国可以看到这一点，当时废除种族隔离的要求常常被以歌曲的形式表现出来，就像鲍勃·迪伦(Bob Dylan)的《在风中飘荡》(Blowin' in the Wind)。约翰·格林韦(Johen Greenway, 1953)将"美国抗议民歌"追溯到了1800年，他的研究涉及到黑人、纺织工、矿工、移民工人、农民和劳工的歌曲；实际上，这类歌曲还可以追溯到更早的时期。

罗兹在谈到音乐作为政治表达媒介的功用时指出，在非洲南部，音乐至少从1899年开始就成了政治表达的一个聚集点。艾萨克·班达(Isaac Banda)在1959年创作的一首歌曲，《我们现在就要自由，就在现在》(We Want Freedom Now, Just Now)宣告了当代非洲政治运动的目标：

> 每当你们把票
> 投给非洲的哈里·恩孔布拉(Harry Nkumbula)

你们就把票投给了自由。
因为恩孔布拉是我们的这个国家
曾经产生过的最最真正的摩西，
他是联邦政府的毁灭者。
我们把敬意献给所有的
立法委员，
那些在非洲的解放中
同恩孔布拉站在一起的委员，
现在黑人在到处忙碌
准备享受他们的自由。
因为这真正是非洲人的时刻，
无论发生什么事他们都会得到自由。(Rhodes, 1962:20)

那么，通过歌词，研究人类行为的学者可以对于他们所关注的基本问题得出许多深刻的见解。音乐-语言关系的领域不仅对于民族音乐学家、语言学家很重要，而且对于研究诗歌的学者也很重要，因为音乐影响着语言，而语言也影响着音乐。既然跟音乐有关的语言往往有着特殊的属性，那么歌词为自由的语言行为提供框架也就不足为奇了。种类繁多的话题歌曲是将这一点表现得最明了的歌曲形式之一。我们还发现，歌词揭示了许多心理方面的问题，它们同个人有关，也同社会的总体有关。歌词反映了心理释放的机制和一种文化中的普遍心态和价值观，因而提供了一种极好的分析手段。在歌词中可以发现神话、传说和历史，而且歌曲常常被用做一种濡化方式。最后，歌曲起着引导和追随的作用，而由于歌曲所给予的自由，政治运动和社会运动常常通过歌曲得以传达，并影响和推动公众意见的形成。对于研究人类行为的学者来说，歌词为他的分析所提供的材料是他所能得到的最丰富的材料之一，但是它们的全部潜力还有待挖掘。

第十一章　用途与功能

音乐的用途和功能是民族音乐学中最重要的问题之一，因为在对人类行为的研究中，正如本书一再指出的那样，我们要寻求的常常不只是关于音乐的描述性事实，而更重要的是音乐的意义。描述性事实本身固然重要，但是只有在用于对被描述现象的理解这一更广泛的问题时，描述性事实才能发挥出最大的作用。我们不仅想了解一件事物是什么，更重要的是，我们想了解它为人们做什么以及它怎么做。

本章的标题表明，“用途”(uses)和“功能”(functions)有着不同的含义，而且它们的差别相当重要。过去的民族音乐学家并非一贯注意区分这二者，并且，在人类学当中，这个问题在某种程度上确实依然存在，而功能的概念在人类学的理论和历史中起着极为重要的作用。在谈论这两个词的含义时，我们必须指明，这两个概念是互为补充的，并且最初是从社会内部产生并被使用的。虽然做出判断的是旁观者，但是他在进行分析评价时的参照框架并非他自己，而是他所研究的现象自身的语境。在观察音乐的用途时，研究者试图直接增加自己的事实性知识；在评定功能时，他试图通过深入理解他研究的现象的意义来间接增加自己的事实性知识。因而音乐可以在特定社会中以特定的方式被加以利用，这一点可能作为民间评价的一部分得到直接的表

述。然而，源自民间评价的分析评价对于功能的评定可能颇为不同。比如，研究者可以通过分析歌词所表达的内容来了解一种文化的价值观；然而，他这样做是从民间和分析的观点出发的。因而他的结论不仅是他从歌词中发现了什么样的价值观，还有歌词通过表达价值观而在社会中行使了特定的功能。功能可能不会在民间评价的观点中得到表达，甚至也无法通过民间评价的观点来理解——我们把这样的民间评价归入"概念"的行列。那么，我们使用这些术语的意义在于通过旁观者的评价来理解音乐为人类做了什么，而旁观者以这种方式可以增加自身的知识范围。

当我们谈论音乐的用途时，我们指的是音乐被用于人类社会的方式，也就是音乐作为其自身或同其他活动相结合的习惯用法或传统方式。恋人之间所唱的歌曲被以特定的方式使用，就像对天唱的符咒或用来引诱和捕杀动物的音乐一样。音乐被用于特定的状况并成为它们的一部分，但是它可能有也可能没有更深层的功能。如果恋人用歌曲来求爱，那么这种音乐的功能可以被分析为生物种群的维持和延续。当祈神者用音乐来接近他的神的时候，他在使用一种特别的机制，并将它和其他机制如舞蹈、祷词、有组织的典礼和仪式活动相结合。另一方面，音乐的功能在这里与宗教的功能密不可分，宗教可以被解释为一种面对宇宙的安全感的建立。那么，"用途"指的是音乐在人类行为中被使用的状况；"功能"关注的是它被使用的原因，特别是它所起到的广泛效用。

社会科学已经以很多方式使用过功能的概念，纳德尔(1951)把这些不同用法归纳为四种主要的类型。第一，"具有'功能'等同于'运转着的'、'起到某种作用的'或'积极的'，同'有功能的'文化相对的是考古学家或传播论者所重建的那种文化"。第二，"功能被用来指非随意性"，也就是说，"所有的社会事实都有功能……而且在文化中没有'无功能'的残留物、传播的遗物或其他纯粹的偶然添加物"。第三，功能"可以被赋予它在物理学中的含义，也就是各要素间的一种复杂的、中

间的和交互的相互依存关系，与古典因果律所表现的简单的、直接的和不可逆的依存关系相对立”。最后，功能“可以用来指任何要素的特定效力，这种要素须能够满足情境的需要，也就是说，能够符合某种客观界定的目的；这就是功能与目的的平衡，它自斯宾塞（Spencer）以来一直在生物学观念中占据着统治地位”（pp. 368—369）。

A. R. 拉德克利夫-布朗的理论方向同当代人类学的功能观念密切相关，他倾向于强调这些用法中的第三种和第四种，但他特别将其用于社会体系方面：

> 根据这里提出的定义，“功能”是某种局部活动对其所属的全体活动所起到的作用。一种社会习惯的功能是它对全部社会生活所作的贡献，而全部社会生活是全部社会体系的机能。这种观点意味着一种社会体系……有某种统一性，我们可以称之为功能的统一性。我们可以将它界定为社会体系的各部分以充分的协调性或内在一致性共同工作的一种状态，也就是说，不会产生无法解决或无法控制的持续冲突的一种状态（1952：181）。

拉德克利夫-布朗进一步强调的两点在这里很重要。“第一是这个假设并非在教条地宣称每个社群的生活中的一切事物都有着某种功能。而只是提出它可能有一种功能，而且我们有充足的理由去探求它”。当然，这否定了纳德尔提出的“功能”的第二种用法所包含的情况。“第二是两个社会中看起来相同的社会习惯可能在各自的社会中有着不同的功能……换言之，要想界定一种社会习惯并有效地比较不同人群或不同时期的习惯，我们不能只考虑习惯的形式，还必须要考虑它的功能”（p. 184）。

在民族音乐学里，这些术语虽然常常在特定语境中有着这样或那样的特别含义，它们却常常被互换地使用。例如，人们常说在无文字社会中，音乐是生活里的一项日常和普遍的内容。据说，在我们自身的社会当中，我们常常对艺术进行划分；也就是说，我们强调“纯艺术”和“实用艺术”之间以及“艺术家”和“商业性艺术家”或“手工艺人”之

间的差别或假定的差别，他们的作用和功能都不同。我们还严格区分“艺术家”和他的“观众”，前者往往在数量上较少并局限于“有才华的”个人，而后者被或多或少地认为是不突出的大多数，他们的艺术鉴赏力参差不齐而且通常缺少标准。在无文字社会里，一般而言，“我们可以安全地说……不……盛行这样的划分。艺术是生活的一部分，而不能与生活相分离”（Herskovits，1948：379）。这并不一定意味着无文字人群的音乐缺乏专业化，而是意味着无文字社会中有能力参与音乐活动的人比较多。在这里音乐被认为具有功能性，是指在任何特定的无文字社会中它都吸引着人群中的很大一部分，而且几乎每个人都从事音乐活动，因而“艺术家”和“手工艺人”之间或“艺术家”和“观众”之间没有根本的区分。

当我们以这种方式谈论音乐的时候，我们是在纳德尔描述的第一种意义上使用“功能”一词，也就是说与“运转着的”、“起到某种作用的”或“积极的”同义，或许更具体一步，我们在说明音乐在无文字社会中比在我们自己的社会中“更具功能性”。我们注意到，纳德尔认为对“功能”一词的这种用法是“一种无关紧要而且多余的用法，可以不必理会”，而且看来很明显，这方面讨论的真正内容是用途而不是功能。但是这里还有一点也同样重要，即究竟无文字社会是否实际上比我们自身的社会更多地使用音乐。这个问题似乎从来没有得到过真正严肃的讨论；毋宁说，它只是一个假设。

的确，在我们的社会中，我们往往将纯艺术和实用艺术区分开来；在音乐方面，我们把所谓的“古典”音乐或曰“艺术”音乐视为纯音乐，而把电影音乐、广播音乐或电视音乐视为实用音乐。然而，这种划分可能会引发几个问题。首先，这是否是一种真正的划分，还是只是一个语义辨析的问题？在所谓的“古典”音乐和大量的当代“爵士乐”之间的确很难划分出界限，而且我们现在往往把某些民间音乐称为“艺术”。另一方面，标题音乐是否因为要传达特定的情感和印象而真的与“实用”相脱离？第二，要解释音乐是纯粹的还是实用的，一个相当

重要的问题是要了解究竟是谁在使用音乐。我们往往忘记美国社会由众多不同的人群组成，他们对音乐的判断和感知相去甚远。实际上，只是这个社会中特定的一部分把音乐划分成纯音乐和实用音乐；这种划分对于广大人群的有效性是一个值得怀疑的问题。最后，我们并不真正了解无文字人群是否也进行同样的划分。我们了解的是这类社会中的某些音乐被专门用于娱乐；我们不知道这是否为有关“纯”艺术的判断提供了基础，我们也不知道无文字人群是否将用于治疗之类的用途的歌曲视为更加“实用”的音乐形式。

进一步考虑这个问题，我们可能会询问我们自身对“艺术家”和“商业性艺术家”或“手工艺人”的划分究竟有多清晰。当然有一些明确的案例，但是必须看到，现代餐具的制作者可以被归入那条假想界线的任意一边，而当今那些同现代爵士相关的“第三潮流”作曲家也同样如此。另一方面，我们似乎可以顺理成章地认为在无文字社会中不存在这种划分，但是同样，我们似乎也没有积累许多这方面的证据。那些在非洲如此常见的职业“流浪歌手”又该如何划分呢？他的角色是手工艺人吗？他的角色和那些合唱队的一般成员的角色没有区别吗？我们已经看到，很多社会都以不同的方式支持着职业音乐家，而且作曲家被视为某种特别的角色；这种专业者应该算做手工艺人还是艺术家呢？对于这个问题我们没有一个明确的答案。

艺术家与观众的问题同样充满了疑问。诚然，我们往往把音乐会表演者与他们的观众截然分开，但是当代民谣音乐的场合却鼓励观众的参与，而爵士乐的观众有时或许会通过舞蹈完全加入到音乐家的表演中去，这些该如何解释呢？同样，我们曾经指出，在无文字社会中的许多情况下音乐家是面对观众表演的；观众的确以有节奏的拍手或舞蹈参与进来，但这也同样出现在我们自身的社会当中。对于音乐的参与者在无文字社会中比在我们自身的社会中所占比例更大的断言，我们只能指出美国惊人的乐器销量，还有关于音乐演奏者（无论是为他们自己还是为他人演奏）巨大人数的估计。

总而言之，这一类的问题不像我们想当然的那么容易解答。问题的实际情况是，我们在进行划分的时候只是在讨论我们自身社会中的特别案例，而无法设想所有无文字社会中的情况。我们谈论的主要是所谓的艺术音乐，而没有考虑到同属我们音乐文化的众多其他类型的音乐。如果这种划分有一些正确的因素（可能事实上的确如此），那么我们有理由询问，那些例外的情况是否不足以损害这一划分可能具有的有效性。无论如何，以这里提到的方式来描述音乐的角色其实并非真的在讨论功能，而不如说是唤起对于音乐用途的关注。

民族音乐学家们常常重复他们对音乐“功能”的另一类断言，即在无文字人群中，音乐被用于生活的各个方面并与它们融为一体，而在西方社会中不是这样。于是民族音乐学家们常常引用同以下相似的例子，它讲的是卢旺达的图西人（the Tutsi）：

……自夸的歌曲、战争歌曲和问候歌曲，已婚年轻妇女聚在一起怀念不在场的朋友时唱的歌曲、儿歌、讨好女孩的歌曲，以及很多其他歌曲。关于牛的歌曲对于图西人来说有着特殊的重要性，其下属的类型包括被称为伊比里里姆波（*ibiririmbo*）的自夸歌曲，唱这种歌曲时两个人轮流唱不同的乐句进行比赛；他们可能通过赞美一头牛或唱出一头牛的优点来相互竞争。他们唱特别的歌曲（不是依比里里姆渡）来赞美牛，唱其他歌曲来表明养牛的重要性；还有晚上赶牛群回家时唱的歌、牧人准备赶牛群回家时唱的歌、牧人给牛群打水时唱的歌、牧人晚上跟其他牧人在一起时唱的歌。人们唱因亚姆波（*inyambo*）来赞美化质的牛；孩子们唱关于牛的特别歌曲，还有的歌曲在向参观者展示牛群时演唱。特别的笛歌被用来对付晚上的盗牛贼，还有些歌曲讲述有牛参与的历史事件（Merriam，1959a：50）。

这份给人留下深刻印象的歌曲类型目录只涉及了图西音乐文化中一种成分；如果谈到婚礼歌或其他附属类型那么这份目录就要被极大地扩充，而这还没有提及宗教歌曲的部分。

同样，在使用这些术语谈论音乐的时候，我们基本上还是在探讨

歌曲的使用，也就是纳德尔所说的“运转着的”、“起到某种作用的”或“积极的”。如果我们像通常所做的那样，强调音乐在无文字社会中比在我们自身社会中“更具功能性”这一观念，那么必须有一些证据来支持这一论点。从表面看来，似乎有一些证据。美国社会当然没有一种系列歌曲可以跟图西人为牛创作的系列歌曲进行详细的对比，但是我们往往忽视存在于我们音乐中的多种用途。我们有爱情歌曲、战争歌曲、体育歌曲、葬礼歌曲和劳动歌曲；我们在工作和游戏中用音乐来激发活动性，在吃饭时用音乐带来安宁；家庭主妇有特别的音乐来陪伴她们的工作；运动者也有音乐相伴，等等。

然而，问题的症结似乎在于功能一词在这一语境下的误用。当我们说音乐在无文字社会中比在我们自身的社会中“更具功能性”时，我们在暗示它也更具重要性；我们真正的意思是，音乐在无文字社会中比在我们自身社会中的使用环境更加多样化。从这个意义上说，音乐在无文字社会中被更多地以细小和直接的方式使用着，但并不一定更具功能性。

民族音乐学家说音乐具有功能性还有另一层含义，这就是说至少在某些文化中，音乐没有脱离它的文化背景。例如，在巴松叶人当中，音乐的整体是已知的而不是未知的，就像我们的文化中的情况一样，而且单独的歌曲可以很快按照它们的用途被识别出来。这意味着他们的音乐不会脱离其背景而存在；相反，背景很可能决定音乐的观念化。我们将在第十三章更多地讨论这个问题，但是功能一词在这方面的使用同纳德尔的第三种定义相符，即“各要素间的一种复杂的、中间的和交互的相互依存关系，与古典因果律所表现的简单的、直接的和不可逆的依存关系相对立”。

然而，我们可以再进一步，因为对于某些无文字社会中的音乐家及其音乐在何种程度上具有功能性的问题，文献中鲜有提及。我们记得，在巴松叶人当中，乐师被视为社会的低等级；比如，乐师和非乐师都强调地说他们不希望他们的孩子成为乐师。同时，没有乐师和音乐

的村子是个不可想象的，差不多可以说，巴松叶人的观点包含了这样的价值观，即没有音乐的生活根本不能算做生活。

更具体地说，在巴松时人当中，如果没有一位职业乐师和他的音乐，一场重大的葬礼是无法举行的。这样的葬礼要持续七天，遗体一般在第二天下葬。职业乐师在遗体下葬后出场，并独自行使多种职责。死者的女性亲属做着具有攻击性的手势，没有其他人扮演陪衬的角色；这些手势有助于确立死者神秘的或非神秘的本性，允许妇女释放内心的压力，并宣扬她们对男亲属之死在情感上的纯粹投入。如果没有职业乐师，这种种表达就必须转移至另外一些人，而按照当前的葬礼形式是由乐师来行使这些职责。乐师的任务还包括帮助哀悼者努力忘记死亡的悲剧。当他出现的时候，葬礼的整个进程都改变了：自从死亡发生以来人们第一次开始微笑和开玩笑；乐师带领并鼓励社交舞蹈，其功能特别在于帮助人们忘记；通过扮演小丑，他大大缓解了此前一直凝聚在葬礼中的高度紧张气氛。同样，其他个人也能行使乐师的职责，但问题是在巴松叶社会中别人不这样做。乐师是葬礼中的关键人物。他在其他类型的活动中也同样是关键人物，包括舞蹈、狩猎、特定的宗教行为以及巴松叶生活的其他方面。的确，如果没有乐师，巴松叶人的行为体系将会大大改变，而对于乐师的众多角色我们在这里还远未涉及。乐师融入社会整体的结构极为重要，这印证了纳德尔对功能一词的第四种用法，即“任何要素的特定效力，这种要素须能够满足情境的需要，也就是说，能够符合某种客观界定的目的；这就是功能与目的的平衡……”。

那么，在纳德尔描述的四种意义中，民族音乐学家曾经在其中的三种意义上使用过功能的概念，不过在绝大多数情况下都是采用他的第一种意义，也就是与“运转着的”、“起到某种作用的”或“积极的”同义。这样运用的时候，“用途”是比“功能”更精确的用语；在这种情况下，虽然我们知道音乐如何融入其他活动，但是我们不知道它的目的或“功能”是什么。

做了这些区分以后，我们现在可以尝试着去理解音乐在人类社会中的各种用途和功能。先来看第一个问题，显然，音乐几乎被用做一切人类活动的陪伴物或成为其中的一部分。人类学家设计了许多方案来涵盖任一特定文化的全部，并同时将其分解为不同的部分以便于处理。这当中有默多克(Murdock)的组织性方案，它最初把文化的资料归入四十六个类别(Murdock *et al.*，1945)，而几乎每一部分的标题都会让人马上想起一些相关的音乐活动。在弗拉塞德印第安人当中，有十四种主要的音乐状况可以被分离开来，而其中的每一项都可以再进行数不清的细分(Merriam and Merriam，1955)。我们已经在社会性歌曲方面引述了图西音乐类型的复杂性，而一份不完全的巴松叶歌曲目录则揭示出有三十多种可被继续细分的歌曲类型。

虽然我们不可能也不想试图建立一个目录来列出音乐的所有用途，但是我们至少可以说明贯穿所有文化层面的音乐活动的范围。赫斯科维茨(1948：238—240)为研究文化资料而设计了一套实用的类别，下面将对此做一概述。

他划分的第一类是物质文化及其影响力，它又被分为技术和经济两部分；与此有关的音乐活动数不胜数。看来几乎每种文化中都有劳动歌，包括划船歌、舂米歌、收获歌、建屋歌、运货歌，等等。歌曲伴随着医药的技术和实践，也被用来确保狩猎、捕鱼的成功以及好的收成。作曲者、表演者和乐器制造者从他们的活动中得益，并对经济总体有所贡献。

赫斯科维茨划分的第二类是社会制度，它包含社会组织、教育和政治结构。社会组织几乎在每一点上都有着歌曲的印记：生命周期包括出生歌，下面还包括特别的多生歌；摇篮曲；起名歌；排泄训练歌；成年歌；问候歌；情歌和婚礼歌；世系和部族的歌曲；部落的联盟歌曲；葬礼歌；还有许多其他同样有着特别社会用途的歌曲。我们曾经提到过歌曲的教育性用途，我们还会再次谈到这一点。政治结构常常同歌曲相关联，比如在授职的场合对政治显要的赞歌、评论政治事件和政治

目标的歌曲等等。

人类和宇宙构成了赫斯科维茨的第三个文化层面，它又可以再分为信仰体系和力量控制。宗教信仰通过音乐性的祷词、配有音乐的神话传说、预言歌、崇拜歌、神职人员的歌曲等等得以表达。力量控制常常通过祈愿歌获得；治疗、狩猎等多种需要超自然力量帮助的活动中所用的魔幻歌；关于精灵、女巫及其他超人类现象的歌曲；旋律性的祷文，等等。我们已经提到过音乐在大草原印第安人的幻象探索中，以及在巴松叶人的葬礼中的决定性作用。在这方面，我们必须特别注意美国人类学家在本世纪初对美洲印第安部落的宗教典仪所做的极为详细的研究。它们对仪式做了细致入微的描述，并提供了大量关于音乐使用的信息。例如，杜尔西对于蓬卡人(the Ponca)的太阳舞进行了逐分钟的记录，其中有关乐师参与的细节非常详尽(1905b)。拉弗莱什在描述奥萨格人(the Osage)的守夜仪式时对于音乐在仪式中的重要作用进行了极为精密的描述(1925)。穆尼谈到了音乐的使用以及它在幽灵舞中的重要作用；他在其专著中用将近百分之四十的篇幅来讨论歌词(1896)，这强调了音乐的重要性。这些是现存最详细的描述的一部分，它们对我们了解音乐在宗教仪式中的使用方式有很大的帮助。

赫斯科维茨的第四个类别是审美，它可以分为形象艺术和造型艺术、民俗，以及音乐、戏剧和舞蹈；它们同音乐的关系非常密切。音乐和舞蹈有一种无法分割的关系，而戏剧几乎在定义中就包含了音乐。当歌曲是民间故事的一部分的时候，或者人们演唱赞名的时候，民俗和音乐常常共同成为一次社交集会的组成部分。人们创作歌曲来使面具神圣化，歌曲和面具常常结合在一起，还有给木雕者、画师、陶工、金属匠等艺人的特别歌曲。

赫斯科维茨的最后一个类别是语言，而我们已经用本书的整整一章来专门讨论了跟音乐关系最密切的歌词。另外，诸如鼓语、哨语和号语之类的音乐手段传达着特种语言；音乐中也经常使用秘密语言。

这些评论只是提到了音乐在人类社会中的用途的一小部分，但它

们显示出了包含音乐的活动的广大范围，在这些活动中音乐有时无关紧要，但经常处于中心地位。从它全然无所不在的状态来判断，音乐的重要性是巨大的，而当我们考虑到音乐是许多活动的总结性标记，同时又是许多其他活动所必需的一部分，没有了音乐这些活动就无法正常进行，或根本无法进行，它的重要性就被大大提高了。恐怕没有其他的人类文化活动像音乐这样无孔不入，这样进入、塑造并常常控制着如此多的人类行为。

当我们转向音乐的功能时，问题就更多地显现出来了，因为我们主要在寻找同时适用于所有社会的一般性规律。当我们开始尝试去评价作为普遍文化概念的这些功能时，我们在使用纳德尔的第四种意义上的“功能”，也就是“任何要素的特定效力，这种要素须能够满足情境的需要，也就是说，能够符合某种客观界定的目的；这就是功能与目的的平衡……”。然而，这种用法被扩大了，因为我们在试图发现最广义的音乐的目的或功能。必须重申，在这个层面上我们关注的是分析评价而不是民间评价——我们试图解答的是音乐对于人类社会的作用以及它在人类社会中的作用。我想要提出音乐的十个主要的总体功能，而不是用途，并在下面逐一加以讨论，但并没有按重要性而排定特别的顺序。

情感表达的功能。有相当的证据表明，音乐作为情感表达的一种方式在广大范围内和许多层面上发挥着作用。我们在讨论歌词的时候曾经指出，歌词的显著特征之一，就是它们为一般谈话中难以显露的想法和情感提供了一个表达的媒介。

从更普遍的层面上来看，音乐显然会涉及到情感并成为它的表达媒介，无论是特殊的情感（猥亵、非难等等）还是普通的情感。例如，伯罗斯在他许多关于大洋洲音乐的著作中都特别提出了与此相关的观点，并一再地提到。他在讨论乌韦阿岛和富图纳岛时说：

> 这两个岛屿上的所有歌唱活动都具有特别的社会性特征。独唱只用于引出合唱，或者作为回答或点缀的部分。这或许可以解释为什

么这里缺少表达更亲密情感的歌曲——比如，没有摇篮曲。有个人化的情感，也有集体性的情感，但只有集体性层面的情感通过歌曲表达出来。……总而言之，从乌韦阿岛和富图纳岛收集来的歌曲表明，歌唱在这里可以表达并激发任何集体共有的情感，无论这个集体是家庭、工作团体还是整个王国(1945:78—79)。

在另一段，伯罗斯列出了音乐在土阿莫土群岛(Tuamotus)许多"功能"，并再一次强调了情感表达的重要性：

激发和表达表演者的情感，并将其传递给听众。这种情感可能是宗教的升华，比如创世颂歌或神圣红鸟歌；可能是悲痛，比如挽歌；可能是渴望或激情，比如情歌；可能是欢乐，比如身体运动；可能是性冲动以及其他各种情感，比如舞蹈；可能是自我的提升，比如荣耀颂歌；可能激起新的勇气和活力，比如活跃气氛的唱颂；以及无数其他情感……

刺激、表达和分享情感的一般性功能在不同程度上是这一切的基础。甚至劳动歌中也会涉及到这一功能。根据原住民的思维方式，某种高于情感的东西——也就是神力或超自然力量——通过咒语来传达；但是从欧洲的观点来看，实际上被执行的功能仍是情感的传递(1933:54—56)。

麦卡莱斯特的观点有些类似，不过是关于西方音乐的，他写道："对我们来说，音乐的一个主要的功能似乎在于诱发情感状态。我们有唤起各种情绪的歌曲，比如安宁、乡愁、伤感、集体和睦、宗教感情、党派团结和爱国主义，这只是几个例子。于是我们通过唱歌来使婴儿入睡，来使工作显得轻松，来使人们购买某种早餐食品，或者来嘲笑我们的敌人"(1960:469)。

弗里曼也通过不同方向的研究得出了类似的结论，他讨论的是夏威夷人在二战前、二战中和二战后演唱的被称为"lei Ana Ika"或"U. S. E. D."的歌曲(1957)。然而，他在这个案例中考虑了民歌的三种正

在变化的主要功能，其中两种涉及到情感表达，两种（有两种相重叠）涉及到其他功能。弗里曼的主要假设是“一首民歌的功能性意义应该通过它与社会文化体系其他方面的相互关系得以展现”，而且“特定类型的民间表达应该同特定种类的社会组织有关”，后者在变化时也应该“引起相关民俗的性质变化”（p. 215）。他的结论如下：

首先，社会抗议歌曲是在社会成员被剥夺了其他抗议机制的时候出现的。这种歌曲会出现在社会中任何被剥夺了权利的部分，并且只要这些个人不能获得更直接的行动方式它们就会一直存在。这些歌曲代表了社会成员对付他们无法接受的社会环境的一种方法。另一方面，它们可以减少失望——它们使个人能够在志同道合的集体环境中“发发牢骚”，并由此使自己更加适应现实的社会状况。另一方面，它们可以通过鼓动集体感情来实现社会变革。在两种情况下，这种歌曲都发挥着减少社会失衡和促进社会一体化的作用。

第二，当个人或文化的需要因社会习俗而长期受挫或遭遇冲突，那么促进稳定的歌曲就会被演唱。它们会描述冲突，但不会发展为抗议。毋宁说，它们会提供为习俗所认可的解决方法。于是，促进稳定的歌曲允许个人“发发牢骚”，并往往确认社会体系的有效性。

第三，当社会状况允许其他习俗化的个人表达模式，而且没有长期的道德冲突时，纯粹娱乐性的歌曲类型就会流行。这种歌曲只提供娱乐的功能（p. 219—220）。

查尔斯·基尔（Charles Keil）在一篇没有发表的论文（1962）中，认为音乐可以分为“团结功能”和“宣泄”或“疏导功能”。我们将在以后谈论他的团结功能，不过他发现爵士音乐最能体现疏导功能。他进一步假定，音乐的这两个一般性功能与表达它们的社会有一种相互关系；因而“一种强调社会控制、节制力、平静、‘羞耻’感等等的文化传统，很可能会提供至少一两个音乐渠道以减轻它对特定个体可能造成的压力”。

弗里曼和基尔都试图为音乐的功能提供一种情感表达的解释，但

是德弗罗的讨论最为详细，他以弗洛伊德的理论来支撑他的著作并将它用于所有的艺术(Devereux and Labarre, 1961)。德弗罗的主要观点是艺术"因其能满足其他文化活动所无法满足的社会需求而存在"。"除了把艺术视为一种无害的宣泄方式以外"，他说，"社会和艺术家都认为艺术在形式上是不可批判的，而在内容上是可批判的"(p. 368—369)。德弗罗继续写：

简言之，艺术可以为社会起到安全阀式的作用，就是因为它和机智同样是一种妥协，而且在意图和内容上都是可批判的。它容许艺术家说出——也容许消费者听到(或看到)——被禁止的事物，只要：

(1) 这种表达的形式被特定的社会选择称为"艺术"；

(2) 表达的实际内容被官方界定为从属于它的形式，并且

(3) 这种表达被理解为可批判的……

我们已经说明，艺术为表达禁忌提供了安全阀，我们下一步必须努力界定通过艺术得以表达的禁忌主题。这些主题属于三个主要的层面：

(1) 人类的普遍禁忌：乱伦、集团内的谋杀等等。

(2) 特别的文化禁忌：清教徒社会中的性行为、莫哈维人(the Mohave)社会中的贪财，大草原印第安人中的怯懦，等等。

(3) 特质性(神经性)禁忌：被压抑的愿望，等等……

艺术家对他的游戏规则和辩解策略的理解也很重要，因为这可以把他的"淫乱"、"反抗"或"渎神"变为艺术……艺术家还必须拥有"如履薄冰"的高超技巧。的确，溜冰者的水平越高，他就能在越薄的冰面(艺术的规则)上溜冰。换言之，艺术家对他的技艺掌握得越好，他就越能表达禁忌的主题而不失影响力(p. 369, 380, 370)。

到目前为止，我们已经谈到了音乐为身处特别社会状况的个人提供的情感宣泄，但是还必须指出，创造过程本身也会提供情感的宣泄。戈查尔克(Gotshalk)提起对这一点的注意，他指出"由公共事物具体化了的意愿满足或技艺和成就欲望的满足"非常重要，"对他来说，一

件艺术作品或许不是满足了一个令他沉湎于其中的肤浅幻想，而是实实在在地实现了一个事实。在他的眼里，它可能是他的才华发展过程中一个可靠的里程碑，一个他实现目标的能力的象征，以及他自己作为创造者克服了巨大的障碍和困难之后取得的一个胜利”（1947：157）。

最后，对于共同行动的一大群人来说，音乐也可以成为一种情感宣泄的机制。比如，弗拉塞德印第安人——可能许多其他美洲印第安部落也同样——就是如此，他们坚持着特定的歌舞传统，虽然他们的表演的真正背景早已消失了。弗拉塞德人真正地享受那些常有的为战争、剥头皮、婚姻、仪式活动等等而表演歌舞的场合，虽然他们没有机会练习那些与大部分歌舞在初创时合为一体的动作。在这种情况下，音乐和舞蹈在那些包围着弗拉塞德人的敌意中起到了情感宣泄表达的作用，而通过强调文化价值观，它在被认可的状况下提供了一个机会来舒缓印第安人感受到的敌意。

那么，音乐的一个重要功能就是它为多种情感提供表达的机会——释放无法通过其他方式表达的思想和观念，在广泛而多样的情感和音乐之间建立联系，让人们可以“发牢骚”，并有可能解决社会冲突，促进创造力本身，以及表达同仇敌忾的情绪。很可能还有类型更广泛的情感表达可供引述，不过这里列举的例子已经清楚地表明了音乐的这一功能的重要性。

审美愉悦的功能。音乐的审美不是一个简单问题。它包括创造者和欣赏者双方的审美观点，而且它要成为音乐的主要功能之一的话，必须要在我们自身之外的文化中得到检验。在西方文化以及阿拉伯、印度、中国、日本、朝鲜、印度尼西亚的文化中，或许还有一些其他文化中，音乐和审美有着明确的联系。但是关于这种联系是否也存在于无文字世界的文化中尚无定论。这里涉及到审美究竟是什么的基本问题，特别是它是不是一个文化性观念的问题。我们将用第十三章来讨论这些重要的问题；现在我们必须留着这个疑问，我们只能说审

美愉悦的功能显然在世界上的某些文化中有效，并且也可能存在于其他文化中。

娱乐的功能。所有社会中的音乐都提供娱乐的功能。我们只需指出，或许在“纯”娱乐与结合了其他功能的娱乐之间必须划分一条界线。前者似乎特别是西方社会中的音乐的一个特征，而后者可能在无文字社会中更为普遍。

沟通的功能。我们已经在第一章中讨论过音乐作为沟通手段的性质，回想一下，主要问题是，我们虽然知道音乐沟通着某些东西，但我们却不清楚它们是什么，怎样沟通，以及为谁沟通。音乐不是一种世界性的语言，而是由它所属的文化塑造成型的。在它所使用的歌词中，它向那些懂得其语言的人传递着直接的信息。它向那些理解其表达方式的人传达着情感，或者与情感类似的东西。音乐作为一项人类活动为所有人群分享，这可能意味着仅仅是它的存在就传达着某种限度的理解力。在音乐的所有功能中，沟通的功能可能是被了解和理解得最少的。

象征再现的功能。音乐无疑在所有社会中都有象征地再现其他事物、观点和行为的功能。我们将在第十二章中对这一功能进行详细的讨论。

身体反应的功能。我们在提出音乐的这一“功能”时有些犹豫，因为身体反应是否能够或是否应该被列入这一组以社会功能为主的概念是值得怀疑的。然而，我们显然可以预料音乐在用于人类社会的时候会引起身体反应，虽然这种反应的形式可能由社会习俗决定。例如，附体的状态显然是由作为总体状况一部分的音乐引起的，至少在部分上是这样，而且如果附体没有出现，那么某些文化中的某些宗教仪式就被认为是不成功的（例子见赫斯科维茨，1938b：II，189）。音乐也引起、激发和引导集体行为；它促进战士和猎手的身体反应；它唤起对舞蹈的身体反应，这可能对于即将到来的场合是非常必要的。看来产生身体反应显然是音乐的一项重要功能；它由文化决定的事实或许

否定了这在根本上是否一种生物性反应的问题。

强化服从社会规范的功能。第十章已经对这一功能进行了相当多的讨论。在很多文化中，通过直接警告有过失的社会成员和间接树立正当行为规范，社会控制类的歌曲起着重要的作用。在入会仪式上向年轻的社群成员特别传授正当和不正当行为的歌曲也有着这种功能。抗议歌曲也唤起人们对正当事物和不正当事物的注意。强化对社会规范的服从是音乐的主要功能之一。

确认社会制度和宗教仪式的功能。音乐被用于社会情境和宗教情境中，但没有多少资料能表明它究竟会在何种程度上确认这些制度和仪式。赖卡德在谈到纳瓦霍人时说，“歌曲的主要功能在于维持秩序和协调仪式的象征符号……”(1950:288)，而伯罗斯指出土阿莫土歌曲的功能之一是“通过咒语传授魔力”(1933:54)。我们还记得弗里曼断言，“当个人或文化的需要因社会习俗而长期受挫或遭遇冲突”，促进稳定的歌曲就会被演唱；他描绘了这种情况下的冲突并提出了被认可的解决方法。“于是，促进稳定的歌曲容许个人‘发发牢骚’，并往往确认社会体系的有效性”(1957:220)。像在民间故事中一样，宗教体系通过叙述神话传说的歌曲以及表达宗教戒律的音乐而得以确认。那些强调社会中的正当事物与不当事物的歌曲，以及那些告诉人们该做什么和怎样去做的歌曲确认了社会制度的有效性。然而，音乐的这一功能有待于更深入的研究和更简明的表达。

促进文化的连续性和稳定性的功能。如果音乐可以表达情感，给予审美愉悦，提供娱乐；促进沟通，引起身体反应，加强对社会规范的服从，以及确认社会制度和宗教仪式，那么它显然有助于文化的连续性和稳定性。从这个意义上来说，它的贡献可能不多于也不少于文化的任何其他方面，这里我们或许在使用狭义的功能，即“起到某种作用”。

同时，并非许多文化要素都可以像音乐那样为情感表达、娱乐、沟通等等提供如此广泛的机会。进而，从某种意义上来说，音乐是一种

表达价值观的综合性活动，一种展现某种文化心理的真髓的途径，而且它不像其他文化活动具有那么多外围的保护机制。从这个意义上来说，它的其功能与艺术中的其他门类共享。作为历史、神话、传说的载体，它强调文化的连续性；通过其教育传播、对过失社会成员的控制以及对于正当事物的强调，它有助于维护文化的稳定性。而且它本身的存在就提供了一种正常而可靠的活动，使社会成员确信世界在按照正常的轨道运转。我们可以回忆一下巴松叶人对于将乐师赶出村子的提议的反应，或者我们可以引用一个锡亚印第安人(Sia Indian)对莱斯利·怀特(Leslie White)所说的话："我的朋友，没有歌曲你什么都干不了"(White, 1962:115)。

沃特曼总结了音乐对于澳大利亚的伊尔卡拉(Yirkalla)文化的连续性和稳定性所作的贡献，他指出，作为一种濡化机制，音乐几乎进入了生活的每一个层面。他说：

> 在伊尔卡拉，音乐基本上是一种濡化机制，一种学习伊尔卡拉文化的途径。原住民的一生都充满了音乐活动，它们使他了解他所居住的自然环境以及人类对它的利用，教给他世界观，塑造他的价值体系，使他更加理解原住民关于地位和他自身角色的观念。更具体地说，歌曲标志着一个人作为其分支(moiety)和世系的成员的身份，确认着他的宗教信仰体系的有效性，并象征着他在年龄连续体中的地位。在某些情况下，它们起到舒缓压力的作用，而另一些类别被用来提升仪式高潮时的情感主义。它们提供了一种通过超自然力量来控制系列自然现象的方法，而这是无法通过其他方式来控制的。进而，有些类型的歌曲为个人提供了发挥创造力的机会，而很多歌曲可能只是被用来克服个人的焦虑。在每一种情况下，音乐的濡化功能都很明显，它有助于按照伊尔卡拉的模式而不是其他模式塑造原住民的社会人格(1956:41)。

促进社会融合的功能。从某种意义上来说，我们在上一段中就已经预见到音乐的这一动能了，因为很显然，在社会成员以音乐为中心

而团结起来的时候，音乐的确起到了融合社会的作用。不少作者都对这一功能作过评论。恩克蒂亚在谈到阿克拉(Accra)的约鲁巴(Yoruba)音乐时说，“对于阿克拉的约鲁巴人来说，约鲁巴音乐的表演……带来一种参与熟悉事物的满足感，以及对一个有着相似的价值观、生活方式和艺术形式的群体的归属感。因而音乐能够激发部落的团结”(1958:43)。埃尔金说各种活动都可能给澳大利亚的松曼人带来赞赏的感情，“但它不会产生一种社会制度。这来自于他作为其家族和部落的统一因素和融合因素的功能”(1953:92)。弗里曼在谈到夏威夷民歌时提出，社会抗议歌曲可以使个人发泄不满，并且“适应现实的社会状况”，或者它们“可以通过鼓动集体感情来实现社会变革。在两种情况下，这种歌曲都发挥着减少社会失调和促进社会一体化的作用”。我们还可以回想起基尔对音乐的“团结”功能和“宣泄”功能的二分法(1962)，作曲家在他们的音乐中“试图表达文化的一贯性”并鼓励“听者去认同美国式的集体经验，他们把所有能想到的音乐技巧都用于这个目的”。最后，拉德克利夫-布朗在谈到安达曼人的舞蹈时强调了融合的功能：

> 因而，我们可以这样描述安达曼舞蹈(连同其伴奏歌曲)，这种活动依靠节奏和旋律的力量使得所有社群成员都能够共同协作，行动一致……
>
> 舞蹈者所感受到的快乐会自动传遍他的四周，他对他的同伴充满了亲切和友善。与他人分享强烈的快乐感，或者说分享一种对快乐的集体表达，必定会使我们从此向往这种豪爽的感觉……
>
> 舞蹈通过这种方式使得社群的团结、协调与和睦达到了顶点，并使每一个成员强烈地感受到这一点。我认为，创造这种条件是这种舞蹈的基本社会功能。社会的安宁甚至生存都依赖于由此获得的团结与协调，而舞蹈通过使成员强烈地感受到这种团结而成为维系它的一种方式。因为这种舞蹈使社群有机会对个人产生直接的影响，而我们已经看到，它在个人身上运用的情感使社会的和谐得以维系(1948:

249,251,252)。

那么,音乐提供了一种号召力,社会成员围绕它而聚集在一起来从事需要集体协作的活动。当然,并不是所有的音乐都是这样表演的,但是每一个社会都会在某些场合通过音乐将其成员聚集起来并唤起他们的团结。

这个音乐功能的目录很可能需要压缩或展开,但是它概括了音乐在人类文化中的角色。在构成一个社会的必要活动中,音乐显然是不可缺少的一部分;它是一种普遍的人类行为——没有了它,人类是否还能真正被称为人类是值得怀疑的,无论从哪种意义上来说都是如此。

第十二章　作为象征行为的音乐

在有关音乐的讨论中，有一大部分集中于它作为象征工具的角色和功能。例如，厄恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）直截了当地宣称“艺术可以被界定为一种象征语言”（1944：168），而且他反对关于艺术本质的种种其他理论。他追溯到亚里士多德的观点，即艺术在本质上是模仿性的，也就是说，艺术的主要功能是模仿。卡西尔这样反驳此种观点：“如果‘所有美的都是真的’，那么所有真的不一定是美的。要达到最高的美，必须要背离自然而再现自然”（p. 139）。

卡西尔追溯的第二种观点是卢梭和歌德的观点，即艺术是典型性的”，也就是说，丰富的情感和激情被塑造成一个有机的整体，其各部分表达单一的感情。但是卡西尔指出，如果这是艺术的起因，那它就不像模仿论所说的那样只是事物的简单再现，而应该说“它会成为我们内在生活的再现，我们的爱和情感的再现”（p. 141），而艺术还不止于此。

享乐主义理论的影响要归功于桑塔亚纳（Santayana），他认为艺术纯粹为了欢乐而存在；卡西尔认为欢乐是艺术的一部分，但并不是它存在的全部理由。最后，艺术有时被赋予游戏的单一功能。卡西尔这样评论：

艺术想象从来都与我们的游戏活动所特有的那种想象截然不同。我们在游戏中遇到的模拟意象可能非常逼真动人，以至于被误以为是真实的。把艺术仅仅界定为这种模拟意象的总和代表了对艺术的特征和目标的一种非常片面的理解……游戏给予我们虚假的意象；艺术给予我们一种新的真实——不是由经验而是由纯形式构成的真实(p. 164)。

那么包括音乐在内的艺术对卡西尔来说是一种象征工具，它在以下方面有别于其他方法：

科学给我们的思考带来秩序；道德给我们的行动带来秩序；艺术让我们在理解视觉的、触觉的和听觉现象时获得秩序(p. 168)。

苏珊·朗格(Suzanne Langer)对艺术特别是音乐持有相似的观点，她说：

……音乐是'意味深长的形式'，它的意义在于它是一个象征符号，一种具有高度表达性、感官性的事物，它由于具有动态的结构因而可以表现生命经验的本质，而语言却特别不适合传达这一点。感觉、生命、运动和情感构成了它的重要意义(1953:32)。

毫无疑问，音乐具有象征性，但是难点在于象征究竟意味着什么。我们在这里进入了一个困难的领域，因为象征可以有很多种定义，而标示(sign)和象征(symbol)之间的区别并不总是很清晰的。

标示常常被界定为孤立和自发的事物。因而莱斯利·怀特把标示说成"……这样一种事物，其功能在于表现其他事物。一种标示的含义可能是其物理形式和背景中所固有的，或者[它]可能仅仅被等同于其物理形式……"(1949:27)。与此相似，朗格在界定标示的时候指出它"……表现出一种事物、事件或情况的存在——过去、现在或将来"(1942:45—46)。

我们在这里使用的含义是，标示是人类使用的某种事物，因而它必然与行为有关；于是我们可以把"标示的显示"看做一个过程而不仅

仅是一件事物。怀特指出，标示行为在刺激与反应之间建立了一种联系，而查尔斯·莫里斯(Charles Morris)对歌唱行为中的表演者和意义的类别进行了界定：

任何有标示的有机体被称为解释者(*interpreter*)。由于标示的原因，一个解释者按照某种行为体系的反应次序而反应的倾向被称为解释义(*interpretant*)。解释者由于某种标示而倾向于某种反应次序，而任何实现这种反应次序的事物被称为标示的所指物(*denotatum*)。一个标示会被说成表示一个所指对象。在某些条件下，任何满足条件的事物都是所指对象，这些条件被称为标示的标示物(*significatum*)。一个标示会被说成表示一个标示对象；"有含义"这个短语可能被当做"表示"的同义语(Morris，1955：17)。

莫里斯使用这些区分来界定标示是什么以及表示是什么，他还进一步区分了三种主要的标示。指向性标示(indexical signs)只能表示单一的事物，特征性标示(characterizing signs)可以表示众多的事物。普遍性标示(universal signs)可以表示任何事物，比如"某物"这个词语就可以有普遍的含义(Morris，1938：17)。

标示既可以被界定为事物，也可以被界定为行为，而象征显然也是如此，所以怀特把象征说成"……其价值或含义由其使用者赋予的一种事物。我说'事物'是因为一个象征可以有任何种类的物理形式；它的形式可能是一件实物、一种颜色、声音、气味、运动或物体、味道"(White，1949：25)。另一方面，朗格说"象征不是其对象的代理，而是关于对象的概念的载体。去设想一件事物或一种情况不同于去公然'作用于它'，或意识到它的存在"(1942：49)。

当然，这里的问题是清楚地区分标示和象征，特别是界定后者。根据怀特的观点，这一区分的基础应该是抽象在作为标示或象征的事物或行为中的涉及程度，根据具体情况而定。象征并非而且不能得自其物理形式的固有属性；毋宁说，是人类所归结的抽象意义使一件事

物成了一种象征。比如，一个词语“只有在我们要区分它的含义和它的物理形式时才是一个象征”(White，1949：26)；也就是说，形式可能本身是一个标示，而它在抽象层面上的含义使它成了一个象征。

莫里斯使用的术语有些不同，因为他只是把象征看做一种特别的标示，而不是一种不同层面的抽象，但是他的区分基本上遵循着同样的推论方法。回到他对三种标示的界定，我们注意到：

> 指向性标示的语义规则，比如指示，是很简单的：标示指明任何被指向的东西。总的来说，指向性标示指明它所引起注意的东西。指向性标示不会表现出它所指事物的特征(除了大致指出时空坐标)，而且不必近似于它所指的事物。特征性标示会表现它所能指的事物的特征。这种标示可以通过在自身中展示对象的特性来达到这一点，而对象必须具有这些特性才能被标示所指认，而这样一来特征性标示就是一个像标(*icon*)；如果不是这样的话，那么特征性标示就可以被称为一个象征(*symbol*)。照片、星座图、模型、化学图表都是像标，而“照片”这个词语、星座和化学元素的名字都是象征(1938：24)。

在以行为来界定象征的时候，同样程度的抽象也适用：

> 如果某个有机体为自身提供了某种标示，这种标示在它的行为控制中是另一个标示的替代者，并具有被它替代的那个标示所具有的意味，那么这个标示就是一个象征，这个标示过程就是一个象征过程；如果不是这种情况，那么这个标示就是一个信号(*signal*)，这个标示过程就是一个信号过程。更简洁地说，象征是由其解释者产生的标示，它作为与它同义的其他标示的替代者而活动；所有的标示都是信号，但象征不是信号(Morris，1955：25)。

如果我们要理解音乐究竟是不是象征行为，那么我们现在就必须对象征做出某种可行的定义，以便使我们可以将这个概念用于音乐。首先，象征包含我们希望界定为象征的那种事物或行为的抽象层面。也就是说，象征看来首先是一个标示的标示；如果特征性标示本身展

示出它所指事物的特性，那么它就是一个像标；如果特性本身没有出现在特征性标示中，那么它就是一个象征：星座图是一个像标，而星座的名称是一个象征。第二，一个象征之所以成为象征，它必须具有指派含义(ascribed meaning)，对于本身并不描述其他事物的某种事物或行为来说，赋予其某种意义完全是一种人类现象。因而，举个例子来说，一条狗可以理解标示和象征，并且可以自己给出标示；人也可以做这些事情，但是只有人能够制造象征。如果这两种区分是正确的，那么音乐是象征行为吗？

苏珊·朗格主张，音乐既是象征性的又不是象征性的，但是她主要是从程度上而不是从种类上划分的。一方面，她主张音乐的功能不是"激发情感，而是表达情感；此外，困扰作曲家的不是对情感的征候式表达，而是按照他的理解对情感形式的象征式表达"(1953:28)。另一方面，她主张音乐不具有真正和完全的象征性，因为它不具有她所谓的"指定含义"(assigned meaning, 1942:195)。也就是说，音乐的含义并非由其创作者或聆听者一致确定；毋宁说，音乐表达的是种种情感以及一般意义的集合。

……音乐显然是一种象征形式，但它是一种不完全的象征。它的生命在于发音，而不是主张；是表现力，而不是表达。含义的实质功能需要持久的内容，而这一点没有实现；因为我们从来无法明确地为音乐指定一种可能的含义而不是另一种(1942:195)。

从严格的意义上来说，这是正确的；大部分音乐体系都不会为特定的音乐指定特定的含义，从这个意义上来说，我们必须同意，音乐具有象征性，但它是一种不完全的象征形式。然而，这并非对世界上所有的音乐体系而言都是正确的，也并非对任何特定体系中的所有音乐而言都是正确的；进而，在任何特定文化中，指定的含义以及象征性的含义可以并且确实因时间而变化。

查尔斯·莫里斯以类似的语气提出，在一般性分类的层面上来说，音乐可以并且确实具有象征性。他说：

我问过很多人，比如，斯特拉文斯基的《春之祭》表现了怎样的情景（也就是说，它的含义是什么）。有各种各样的回答：一群惊慌的野象，放荡的狂欢，山峰形成的地质过程，发生冲突的恐龙。但是没有人认为它可能表现的是一条静静的小溪，或月光下的恋人，或自我的宁静。“原始力量的根本冲突”——这是这一音乐作品的大致含义，而音乐本身形象地表现了这种冲突（1955：193）。

查尔斯·L. 史蒂文森（Charles L. Stevenson，1958）对这些观点——特别是莫里斯和朗格的观点——提出了质疑，他觉得这些观点的适用范围和有效性都很有限。他指出，莫里斯的理论体系过于笼统，以至于事实上任何事物都成了某种事物的标示，甚至成了其自身的标示。史蒂文森说，朗格使用标示的方式使得音乐成了情感的一种标示；“音乐确实指明一种情感……它代表一种情感，或者表现它”（p. 203）。史蒂文森说：

……音乐的声音实际上由特定的情感或情绪伴随（而不仅仅是由它表示）——它是类似于日常情感的某种东西，但又不完全相同。比如，悲伤的音乐可能与失去亲人带来性质相似的情感或情绪，但不一定像后者那样使人落泪或不能自已，等等。我们倾向于将“悲伤”一词延伸至这种无法以其他方式命名的情感或情绪……这种倾向可以解释我们在音乐方面对“悲伤”一词的应用……（p. 214）。

由此，史蒂文森颇为中肯地指出，随着艺术变得越来越抽象，将一种标示的理论运用于普遍的艺术就变得越来越困难。因而“纯音乐和非具象性绘画这样的艺术似乎根本没有与审美相关的象征功能”（p. 202），同样，音乐虽然可能像某些情感，但决不一定表示这些情感。

标示和象征的理论究竟是否适用于音乐是一个重要的问题，当我们要在跨文化的层面上运用这种理论的时候它就显得更加重要了。在这些条件下，究竟是否能在标示和象征之间做出区分是值得怀疑的，而看来我们所研究的对象更像是一个连续统一体，其中标示在抽

象程度不断加深的过程中悄悄地与象征融为一体。

无论如何，不管我们把标示和象征视为截然不同的东西还是一个连续统一体，音乐似乎的确是生活的一个“象征的”部分，至少从它确实代表了其他事物这个意义上来说是这样的。这种关系以四种方式显现于人类经验中，每一种按递增的抽象程度与标示和象征的概念相关。

其中第一种或许最接近于“标示化的层面”；在这种情况下，艺术在对意义的直接传达上是象征性的。音乐之外的艺术最易于说明这种层面；有些舞蹈是模仿性的，有些视觉艺术是具象的。从这个意义上来说，这种行为或许更多地是在标示而不是在象征，因为产品的性质直接表现了人类行为。舞蹈中的性动作与实际行为中的动作相同或近似，一件雕塑的半身像是对原型的直接再现，虽然决不是完全的再现。

关于音乐的问题更加棘手，因为我们很难理解音乐的声音本身如何能够直接再现任何事物。莫里斯主张，西方的标题音乐在本质上是描摹性的，他以斯特拉文斯基的《春之祭》为例进行了一般性的概括。然而我们记得，根据定义，像标在自身中展示事物的特性，而事物必须具有这些特性才能被它所指认，在这些术语中我们很难理解音乐如何能够具有描摹性。同时，西半球某些类型的音乐比其他音乐更接近这一点，最明确的例子可以在广播电视的提示音乐和电影音乐中找到。即使在这些例子中，也只能通过指派特别的文化性含义来确定音乐与其所要表现的内容之间的关系，于是我们立即从标示的层面进入了象征的层面。广播电视的提示音乐和电影配乐在音乐中接近于描摹性的标示，但它们并不能满足描摹性标示所需的所有条件。

一个更直接的例子是西方艺术音乐中那些利用鸟鸣、炮声或其他直接的代表物的作品。当然，这里的难点在于，将这些声音认可为音乐是具有高度争议性的，而且举个例子来说，炮声本身并非是描摹性的，而是实际的声音。同时，它们又的确不仅仅代表炮声等声音；它们是一种标

示，人们被期待通过它们的提示而使想象获得更大的视野。无文字社会中的一两个例子似乎也属于同一个大的范畴，虽然它们也包含同样的问题。霍华德和库拉斯在谈论大草原印第安人时指出：

他们表演太阳舞来召唤雷鸟带来雨水，由此为水牛（或者今天的牲畜和农作物）提供青草，他们还要诱使这位造雨者停下来，在他们的领地上"休息"，他们在太阳舞的竿柱分叉处为它提供了"窝"……舞蹈者装扮得像小雷鸟一样，他们吹鹰骨笛来模仿雏鸟的叫声（1959：2）。

与此非常相似的是，瓦克斯曼（Wachsmann）提到在乌干达的安可勒人（the Ankole）当中，"合唱队演唱很长的低音来表现家畜的声响……"（1953：55），这种歌显然与放牧有关。两个例子都没有说明这些声音究竟被视为音乐还是对日常生活中的声音的模仿，但是二者显然都是音乐表演的一部分。那么，它们究竟是描摹性的音乐还是只是闯入音乐的声音，这个问题仍然存在。

那些表现歌曲类别的短小旋律片段在性质上与此有关但又不尽相同。伯罗斯在谈到密克罗尼西亚的伊法卢克人（the Ifaluk）时描述过他们的布瓦鲁克斯（*bwarux*）即小夜曲中的这种旋律，作为表演的一部分，这个一般类别中的每首歌曲都使用同样的一段短小的旋律线（1958：17，20）。在这种情况下，特征性的旋律成为一种歌曲类型的标示，但是伯罗斯宣称，识别歌曲类型的依据并不只是他所谓的"小曲调"，而是要涉及许多的因素。他这样补充道：

在瓦鲁克斯中，和"小曲调"同样富于特色的是歌唱的方式。当音高在记谱的第二小节开始处上升的时候，歌声被处理成连音或滑音，并保持着一种"胸音"，因而有些版本中的歌唱听起来和叫喊差不多。最后的音高下降也与此相似，有时候是没有固定音高的下行滑音（p. 17）。

伯罗斯也指出"小的旋律型"是"大多数主要歌曲类型"的特点，他建议，由于有许多不同的识别因素，我们必须更多地从风格而不是从

单一的特征着手。这意味着风格本身在广义上可以被视为描摹性的，也就是说，一种公认的歌曲类型的特征或者个别表演的特性本身包含着标示。在它们当中，后者更接近于描摹性的概念；西方的爵士乐风格或许可以最清楚地说明这一点，因为爵士乐对音乐家所创造的个人化风格给予极高的尊重。这究竟是不是描摹性还有待讨论，但是相当明显，它至少接近了描摹性标示的通常含义。

在以某些公认的曲调为特定活动信号的那些文化中有着与伊法卢克人的"小曲调"类似的现象。米克说：

> 朱昆人(the Jukun)也同样有召唤人们参战或劳动的公认曲调。于是有召唤男人们修路的特别曲调。还有一种曲调是用来召唤女孩子们修整国王的宫殿、为政府的客栈打水或者问候贵客的(1926:460)。

对于究竟是曲调重要还是它的背景重要的问题，我们将在稍后进行更充分的讨论，不过确实有某些事物在这种关联中富有意味地运转着，它们显示出一种特定的活动，而这似乎在本质上是一种标示行为。

最后一个例子是沃特曼在研究伊尔卡拉人的时候提供的。他在谈论卡尔玛(*Karma*)即神圣但非秘密的仪式歌曲时说：

> 由这些同嗡嗡管(drone-pipe)音高相关的旋律音调构成的模式是每一组卡尔玛歌曲的独特之处。那么，如果我们假定嗡嗡管的音高处在音阶第一个音的下方一个或两个八度，那么里达基戈语(*ridajigo*)世系的一组卡尔玛歌曲使用音阶的第一音、降半音的第二音和降半音的第三音；科麦特语(*komaitt*)世系的一组卡尔玛歌曲使用音阶中的自然第二音和降半音的第三音，而麦格卡利里语(*magkalili*)世系的一组卡尔玛歌曲使用降半音的第三音和第四音……这使得它们在距离很远的地方就可以被识别出来，即使歌词无法分辨(1956:46)。

音乐或许还可以在歌词的使用方面成为标示的载体。也就是说，歌词本身包含的某些陈述具有特定而直接的含义——"我爱你"，"孩

子在他的摇篮里睡觉”。这里的问题在于，语言本身就是一种象征机制，因而当我们在讨论通过音乐的载体而表达的歌词时，我们显然是在讨论象征行为。如果我们在这个特定的语境中认可歌词是音乐所必备的一部分，那么我们再次接近了我们正在讨论的象征行为的层面，但同时应该看到，歌词并不是音乐，而且它们虽然被音乐塑造和限定，但必然还是语言行为而不是音乐行为。

那么，在标示的层面上，最明显的例子存在于音乐之外的艺术中——模仿式的舞蹈和具象的视觉艺术。然而，音乐的抽象程度是如此之高，以至于它的性质似乎总是更接近于象征而不是标示，虽然这里提到的一些例子更接近于后者。

从另一个层面上来看，一般而言的艺术——在这里特别是音乐——具有象征性，因为它们能够反映情感和含义；我们可以把这称为“情感的”或“文化的”含义，我们在这方面有更加坚实而明显的依据，因为象征具有独特性和文化性。

比如，在西方音乐中，我们将悲伤的情感指派给我们所谓的小调音阶；特定的乐器组合在一起演奏时暗示着特定的身体现象或情感现象，而经过选择的特定音符组合可以并且确实象征特定的存在状态。另外，单独的乐器以善于表现特定的情感为特征，而关于乐器与情感关系的指导是正规的乐器法和配器法课本中的一部分。例如，里姆斯基-科萨科夫在谈论木管乐器时写：

a）长笛——在性质上是冷的，在大调中特别适合于轻快优美的旋律；在小调中特别适合于细微而短暂的惆怅。

b）双簧管——在大调中朴实欢快，在小调中悲哀伤感。

c）单簧管——圆润而富于表现力，在大调中适合于快乐或沉思性的旋律，或者爆发的欢笑；在小调中适合于悲伤而思索式的旋律或热烈而戏剧性的乐段。

d）大管——在大调中适于一种荒谬的讽刺气氛；在小调中适于悲伤、病痛的气质。

在极端的音域中，这些乐器给我留下了这样的印象：

	低音区	很高的音区
a) 长笛——	阴暗的，冷冰冰的	辉煌的
b) 双簧管——	野性的	坚硬的，干的
c) 单簧管——	响亮的，危险的	刺耳的
d) 大管——	不祥的	紧张的

（Rimsky-Korsakow　未注明出版日期：19）

那么，甚至在乐器发声之前，它们就已经在文化的层面上被赋予了特定的声音。值得注意的是，里姆斯基-科萨科夫是以个人的口吻表达这些含义的："这些乐器给我留下了这样的印象。"他似乎在暗示，其他人可能以不同的方式听这些乐器的声音，因此强调了苏珊·朗格的观点，即"我们从来无法明确地为音乐指定一种可能的含义而不是另一种"。然而，与此同时，里姆斯基-科萨科夫和福赛思（Forsyth，1946）等人的课本在西方已经被一代代的学生使用过了，因而这些学者的特定倾向和阐释在西方音乐文化中往往被标准化了。在本领域的一些标准作品中尤为如此，它们既表现又加强了上述的阐释传统，本例就是这样。

西方的艺术传统也同样给特定技法赋予了含义；例如，洛温斯基（Lowinsky）在讨论半音音阶的用法及其含义时写：

> 半音音阶的使用总是代表着不寻常的事物……我们一再发现半音音阶的使用被赋予高度情感化的观念，比如哭泣、悲伤、哀悼、呻吟、无法慰藉的悲痛、神志不清、精神崩溃，等等。
>
> 在意大利牧歌中，同样的观念通过半音音阶的媒介得以表达。在这里，它们代表着陷入世俗欲望难以自拔的人们，而在荷兰音乐中，它们象征着在上帝为考验忠心而加设的苦难中挣扎着的虔诚信徒（Lowinsky，1946：79）。

朗曼（Longman）对视觉艺术做了相似的表述，他将视觉艺术的象

征特质分为两类，“形式含义”和“象征含义”(1949:9—12)。朗曼将形式含义界定为“可以从形式本身读出的含义，代表物除外”(p. 9)，他把这种含义看做是普遍的含义，并认为它们是形式所固有的。于是横线代表“静止、平和、安静、平衡”，圆圈代表“完整和圆满，但是由于滚动的倾向而含有不稳定性”，红、橙、黄等颜色“刺激、有吸引力、轻快、活泼、开放”，而蓝和绿等颜色“镇定、安静、节制、抑制”等等。必须强调的是，朗曼把这些指定的形式含义当做是基础性的，而且它们被认为具有普遍性并为外形和颜色本身所固有，虽然我们没有证据证明其跨文化的普遍性。

与形式含义相对的是象征含义，它指的是我们在这里所谓的文化含义或情感含义，也就是说，通过对一种艺术的本质和意义的外在表现而读入形式的内容。于是朗曼以图表的形式列出了下列等式：

颜色	**形式含义**	**象征含义**
淡绿色	细腻优美或抒情欢乐	海水的泡沫
红色	温暖，兴奋，轻快，	火焰
金黄色	丰富，幸福，明亮，满足	黄金或向日葵
暗紫色	高贵的尊严，自豪，富足	皇袍
垂直的矩形	匀称和尊严	窗或门

(p. 12)

这种对形式含义和象征含义的区分很难在跨文化的层面上保持不变，因为我们没有理由假定，比如，“暗紫色”在我们自身文化之外的任何文化中也代表“高贵的尊严”。同时，对形式和颜色的这些指派同里姆斯基-科萨科夫对特定乐器的声音的指派是对应的。然而，这种对应并不精确，因为朗曼将艺术内部结构的特定部分作为形式指派了含义；要成为精确的对应，我们必须在音乐形式中找到相似的指派，比如特定的音程或节奏类型等等。我们在描述交感时做了这一点，而洛温斯基关于半音音阶的评论也颇为相似，但是文化含义的指派在音乐中似乎不如在视觉艺术中那么深入。

西方音乐中对情感含义或文化含义最直接的表达或许存在于广播电视的提示音乐和电影音乐当中。在这些媒介中，音乐被非常明确地用于引发观众情感的目的，而要想成功，它必须使用某些被证实能够唤起所需情感的惯用手法。广播电视的提示音乐必须在极短的段落里建立起情绪和情感；已经有不少手册和课本阐明了这种音乐的技巧和基本原理。

例如，乔治·戴维斯(George Davis)在写到广播提示音乐的技巧时对于音乐的戏剧用途提供了相当多的背景：

> 音乐能反映情感状态。它可以在听者中唤起相似的情感状态。因此：当戏剧动作的情感品质很明确的时候，与这种品质相配的音乐将会提高它的强度。
>
> 当情感品质很含蓄而没有表达出来的时候，音乐可以阐明它。
>
> 强调叙事的音乐能够向听者预示出将要出现的场景的情绪。它能够提供在舞台或银幕上通过动作和面部表情来表达的那些细微观念。
>
> 对于戏剧中的人物和思想的情感状态来说，音乐是一个激动人心的评论者，它诱使观众融入这种情感之中……
>
> 注意：在广播连续剧中作曲者有机会创作确认人物身份的音乐主题。这些主题将会宣告人物的出现，暗示他们的影响力，等等(Davis，1947：19)。

戴维斯通过广播提示音乐大致描述了音乐在暗示情感方面所能起到的作用，而这种描绘还可以清楚得多。弗兰克·斯金纳(Frank Skinner)在一部关于电影音乐写作的教科书中指出了各种乐器的属性。他对于长笛等乐器音色的描述与里姆斯基-科萨科夫的描述非常相似，这并不是偶然的："长笛在高音区可以很欢快，但是在低音区却很孤独，还有些冷漠"(Skinner，1950：49)。斯金纳还举出了音乐的例子，并说道：

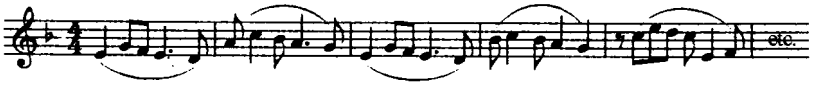
有许多类型的爱情故事，像蕴涵着痛苦和眼泪的真挚之爱；轻松快乐的浪漫之爱；甜蜜的少男少女之爱；世故的爱；还有非常强烈而富于戏剧性的爱。

比如，带有一丝伤感的真挚之爱的场景，其主题可以是……



这个主题在性格上含有一定的恳求和渴望。

对于轻松快乐的浪漫之爱，其主题可以是……



这个主题可以转化为一首欢快的圆舞曲……



(Skinner, 1950:33)

斯金纳简略地描述了适用于“少男少女之爱”、强烈而富于戏剧性的爱的场景、危险、喜剧、世故等等的主题，并且根据一些实例提出了各种发展主题的有效方法(p. 32—39)。这种在广播、电视、电影里使用的音乐鲜明地例证了特定文化可能赋予音乐的情感含义或文化含义，以及音乐的使用强烈依靠于被赋予的象征含义的某些情况。

音乐还可以被赋予社会和文化中更广泛的角色，在这些角色中，音乐本身被用来象征最具体而又最普遍的价值甚至感情。爵士乐是一个恰当的例子，它在大约 1920 年到 1940 年间，经常受到报刊杂志的攻击。在这个时期，美国社会的很大一部分都对爵士乐赋予了绝对邪恶的角色，它被用做困扰整个社会的多种罪恶的象征。纽约研究生医院的神经病理学教授 M. P. 施拉普(M. P. Schlapp)博士为此定下了基调，1925 年的《练习曲》(*Etude*)引用了他的话：

如果我们继续现在的道路，我们的国家将走向毁灭。每一个人群

的情感稳定性都有一个曲线图，这是他们作为一个民族的发展和力量的指标。在上升期，民族繁荣扩展，并在正常的情感生活发展的同时扩大着力量。然后情感不稳定的时期将会来临。当它达到一定程度的时候就会出现崩溃。我们几乎已经到达这种程度了。这种情感的不稳定引起犯罪、意志薄弱、精神错乱。犯罪行为是病态的事物，另几种情况也是。

我们情感的不稳定是移民、汽车、爵士乐和电影的产物(Anon, 1925b:6)。

《练习曲》的编辑评论道："从一定的角度来看，音乐在当前的社会学意义非常可怕……我们知道，从它有害的那一面来看，爵士乐对那些还不足以抵抗邪恶诱惑的年轻人的身心都有着巨大的危害。或许这正是美国当前犯罪率极高的原因"(Anon, 1925b:5—6)。

于是，爵士乐被当做民族衰退的象征之一，而同犯罪、精神错乱、意志薄弱以及其他罪恶联系在一起；而它也被视为个人身体崩溃的象征和途径。营养学家查尔斯·A·纽科姆(Charles A. Newcomb)先生告诫餐馆老板们，令人不快的音乐会破坏食欲，而爵乐士就是令人不快的音乐(Anon, 1927a:22)。哈佛的一位"叫诺克斯的教练"说，"爵士乐聚会"给了男孩们"细细的大腿和空空的胸膛"(Anon, 1924:18)，而辛辛那提的救世军对一个演奏爵士乐的剧场靠近一座产科医院感到不安，因为"……我们难以相信，在这座产科医院里出生的婴儿被迫接受爵士乐的灌输，他们被置于离剧场和爵士乐场所如此之近的地方，而这是合法的"(Anon, 1926a:4)。

在这个时期，爵士乐还被视为野蛮、原始、野性、兽性的象征。波士顿的史密斯教授指出"爵士乐……正在把现代的男人、女人和孩子带回野蛮状态……"(Anon, 1925a:22)，而罗彻斯特(Rohester)的牧师 A. W. 比文(A. W. Beaven)博士评论道："爵士乐可以被分析为神经过敏、无法无天、原始和野蛮兽性的结合体"(Anon, 1922b:15)。作曲家汉密尔顿·哈蒂爵士(Sir Hamilton Harty)担心未来的历史学家

“会发现在一个自认为音乐开明的时代里，我们容许成群结队的爵士乐野人们贬低和损坏我们的古典音乐历史，并耐心地听从将这一渎神恶行合法化的无耻要求”(Anon, 1929:24)，还有一位赖斯纳(Reisner)博士补充说，“爵士乐是野蛮时期的一件遗物。它倾向于赶走理智，释放欲望”(Anon, 1926b:30)。

在爵士乐被认为是复归野蛮的情况下，它被攻击为反基督教的象征也就不足为奇了。早在1921年，伊利诺伊州的宰恩市(Zion City)就威胁要烧掉在城里发现的所有爵士乐唱片，以此作为“……现在为了进一步拯救宰恩而启动的一项新计划中的主要部分”(Anon, 1921:9)。大主教贝克曼(Beckman)在纽约讲话的时候说：“我们容许，甚至以我们罪恶的无动于衷来支持‘即兴演奏会’、‘爵士乐迷’和野蛮的节奏狂欢在我们的社会系统中占有一席之地，引诱我们的年轻人沿着放荡的生活奔向地狱!”(Anon, 1938:20)而科内弗雷阁下(Monseigneur Conefrey)在爵士乐中看到了一个险恶的阴谋：“爵士乐是由美国的一伙富有的国际布尔什维克主义者从中非借入的，他们的目标是打击全世界的基督教文明”(Anon, 1934b:IV,2)。

爵士乐作为一种天性邪恶的力量的象征是如此普遍和深入人心，以至于像《纽约时报》这样富于责任感的报纸也开始把几乎任何难听的声音都认定为爵士乐，而且不论关系多远都把邪恶的影响力归功于爵士乐。于是在1922年的4月7日，它发表了一篇题为《音乐家被爵士乐逼得自杀》的文章；文章的正文里讨论的音乐家梅尔维尔·M.威尔森(Melville M. Wilson)先生七十二岁，演奏大提琴，而大提琴在当时是一件与爵士乐关系不太远的乐器(Anon, 1922a:1)。在另一篇题为《爵士乐吓坏了熊》的文章中，时报严肃地报道说，熊一直是西伯利亚的公害，而人们试图以击鼓来驱赶它们；“击鼓”在作者的脑海里显然是爵士乐的同义语(Anon, 1928a:16)。在1927年，同一份报纸的一篇社论说道：“来自亚利桑那州的报道，一个史前的爵士乐队被发现了，包括鼓和一只可以说在向着今天的萨克斯管发展的乐器，就像穴

居人向着现代的纽约人发展一样"(Anon, 1927b:III,4)。

爵士乐在整个西方世界被视为邪恶的象征,美国以外的国家对它的禁止强化了这种看法的程度。在 1934 年的爱尔兰,盖尔人联盟(Gaelic League)将爵士乐定性为对文明的威胁和文明的敌人(Anon, 1934a:IV,3);在 1928 年,苏联宣称"任何输入和演奏美国爵士乐的人将被罚款一百卢布及判刑六个月"(Anon, 1928b:VIII,8);在 1931 年的墨西哥,一个学生联盟"……宣称美国的爵士乐是用来帮助美国统治墨西哥的一种手段",并立即决定禁止它,至少在他们自己当中禁止它(Anon, 1931:7)。

在美国以及其他国家当中,爵士乐在文化的层面上被界定为邪恶的象征,这在今天可能让我们觉得不可思议,但在 20 世纪的 20 年代和 30 年代这却是事实。这个例子非常清楚地说明了音乐如何被用于情感的指派文化含义的层面,而且这个例子不是某个单独的声音而是整整一类音乐。关于爵士乐的这种观点在今天已经远不如当时那么盛行了,这一事实也说明,随着时间的变化,文化层面上的象征可以被移入和移出某种特定的音乐体裁;现在我们的忧虑和敌意指向了摇滚乐。

当我们从西方音乐转向其他文化的音乐时,音乐作为情感层面或文化层面上的象征机制的例子就不那么容易找到了。或许这并不是因为其他文化不会象征地使用音乐,而是由于我们对于音乐的这一特定方面没有给予足够的注意。然而,在近东和远东,音乐与文化的其他方面之间的象征性联系非常显著,而且这方面有相当多的信息可供参考。

比如,在印度音乐中,音调被组织为不同的拉格(*ragas*),它与我们的调式概念最为接近,而拉格具有意义广泛的象征性。比如,根据阿诺德·贝克(Amold Bake)的报告,每一个拉格可以被描述为神圣的或凡人的,它们处于特定的环境中,而这些环境暗示着它们旨在唤起的情绪。拉格被视为阳刚的,而拉吉尼(raginis)是阴柔的,而且它们

都与不同的日夜时刻以及一年中的不同季节有关。拉格在绘画中被赋予了人形，特别是在北印度，而贝克引用了梵文著作来这样描绘梅伽(Megha，云)拉格：

梅伽是七声性的，在格拉哈(*graha*)、安姆萨(*amsa*)、尼亚萨(*nyasa*)三种功能以及姆尔查那乌塔拉亚塔(*murcchana uttarayata*)(*sa-grama*的第三项)中有哈(*dha*)，它同变化的(*vikrta*)塔一起演唱。一种情欲的宣泄。

梅伽拉格是青年，有着蓝莲花一样的身体，月亮一样的衣服，他身着黄色，口渴的卡塔伽(*cataka*)鸟(它只喝雨水)哀求着他，而他在云里带着甘露一样的微笑，在英雄们当中显得璀璨夺目(1957:214)。

A. H. 福克斯·斯特兰韦斯(A. H. Fox Strangways)进一步认定了一种音乐标准，用它可以区分出主要的调式及其相关的文化含义(1914:153)，而拉菲(Raffe)对拉格的哲学和美学进行了详细的探讨，并对象征给予了相当多的注意(1952)。

在音乐的象征性方面，中国的情况也大体相同(Picken，1954)。比如，黄钟，或曰基音，在从前被视为"庄严而永恒的准则(或许作为神意的一种表现)"，甚至作为国家的实际基础；"找到每个朝代的正确基音至关重要"，如果基音不正确或者受到了干扰，那么就会引起严重的后果(p. 225)。五声音阶中实际的音是按照 2:3 和 3:4 的比率轮换而得到的，它们同中国文化的许多其他要素都有着象征性的关联。比率中的数字本身有着宇宙论的意义，而音阶所表现出的五这个数字在中国哲学中十分重要。音阶中的五个音同五种品德——仁、义、礼、智、信——相关，也与季节、五行、颜色、方位、行星等各种其他要素相关。在中国的体系中，在指派的文化含义的层面上，音乐作为一种象征机制在过去和现在都极为重要。

很少有人论及无文字人群在情感层面或文化层面上使用音乐这一象征手段的情况。现存的少量研究主要是关于乐器的，但是它们所讨论的象征含义主要在于乐器的装饰而不是乐器本身被赋予的含义

(Boone, 1951:81—86)。然而,也有一些例外。

在卢旺达的阿巴图齐人(the Abatutsi)当中,鼓是政治权力的象征,而且理论上除了姆瓦米(*Mwami*)和太后以外没有人拥有成套的鼓。"王权的象征是神鼓卡林伽。拥有它意味着成为国王"①(Maquet, 1954:147)。皮尔·佩奇斯(Père Pages)写道:

它[卡林伽]是杰出的神鼓、主权的象征以及王国的保障。人们不能经常击打它。从理论上来说,它在国王旅行的时候跟随着他。人们把它放在一个吊床里来携带,并击打另一只鼓来向它表示敬意。它享受和国王同样的尊重,人们经过它面前时要共同击掌三次。有时候,为了保护它,人们用黄油和内脏变白的牛的血来涂抹它,这表明这头牛被占卜者-祭司认为是最好的献祭②(1933:371—372)。

维维安娜·帕克(Viviana Paques)对班巴拉人(the Bambara)的恩古尼(*ngoni*)的描述是对一件乐器的象征层面最详细的描述之一。

恩古尼竖琴使用者的头脑中存在着一种非常清楚的拟人观。

这件乐器的方形琴箱代表了库马巴那(Koumabana)的面具,库马巴那是接受了话语的祖先;侧面的两个薄木条是他的眼睛和听觉,他的鼻子和他的呼吸,系弦板是他的嘴和牙齿,八根弦是他的言语。琴箱也代表着他的坟墓的意象,而贯穿其中的两根棍代表陪伴他走向死亡的第二位和第三位祖先。琴箱还代表占卜者的脸和坟墓,而两根棍是随尸体埋葬的两根谷子梗。指板末端的铜铃同上述鼓的挡板上的铜铃有着相同的技术功能和宗教功能。

八根弦中的每根弦发出的每个音都是一种祈祷。根据弦的等级以及咨询者的特点和他所问的问题,占卜者分别地弹不同的琴弦……

竖琴主持着献祭、导泻治疗或冥想的仪式、净化、驱邪仪式、单独的冥想。它的高音与天有关,并象征着饱满;低音隐含着地上的事物

①② 原文为法文,由柯林楠(Caroline Crillot)译成中文。——译注

和空虚感之意。它的演奏指挥着到达和离开、繁殖和缩减、对秩序的要求；默默地把它放在池塘边上是一种平息的表示。

开始仪式之前，竖琴师将嘴靠近琴箱上的孔并向语言的主人低声说道："现在轮到你了，安排人世吧。"①(1954：106—107)

在人类文化中，音乐无疑在情感含义或文化含义的层面上起着一种象征性的作用。所有地方的人们都赋予音乐特定的象征性角色，它将音乐同他们文化中的其他要素联系起来。需要强调的是，在这个层面上，我们并不指望发现音乐的普遍象征性；毋宁说，这种象征层面在个别的文化框架之内运转着。班巴拉人赋予竖琴的特定象征价值不一定存在于他们的邻居或者世界上其他地区的人群之中；这是由文化界定的象征性，也就是特定人群的特定表达方式。还应指出，这个层面上的研究在文献中很少，特别是关于无文字人群的研究，虽然音乐和乐器可能在每一种文化中都被赋予了文化性的象征角色。伦纳德·迈耶的《音乐的情感与含义》(*Emotion and Meaning in Music*，1956)是一个例外，它对西方音乐中的这些问题进行了充分的探讨，并涉及了一些其他文化的音乐。但是研究无文字人群音乐的大多数学者似乎都没有想到研究这个特定的问题，而深入了解一种文化以至能够认识其象征含义的难度很可能是造成这种缺失的一个原因。

通过音乐借以反映其他文化行为、体制、价值的方式，我们可以在第三个层面上研究音乐的象征性。在这里使用我们界定的象征意义更困难一些，因为我们讨论的角度主要是文化的统合(integration)，而不是代表其他事物的思想或行为的集合体。

人类学家们一向强调文化统合的概念，因为很明显，如果一种习得行为的各部分独立存在的话，那么它就无法作为整体而存在。因而，文化的各要素之间有着相互的联系，我们通常认为一种要素的变化也会引起其他要素的变化，也就是说，文化自身是一个系统。进而，

---

① 原文为法文，由柯林楠(Caroline Grillot)译成中文。——译注

关于文化统合的各种心理学方法显示出一些基本的主题、形态、惩戒、模式，它们倾向于统一整个文化（见 Herskovits，1948：214—226）。

因此我们预想，任何特定文化的任何方面都会反映文化的其他部分，而音乐当然也是如此。比如，所有的社会都在儿童和成人的角色之间做出区分，这也会通过音乐反映出来。几乎在所有的文化中都有儿童演唱的特别歌曲，而成人通常不会唱这些歌。游戏歌、数数歌、语言歌等许多歌曲是儿童所特有的，而随着年龄的增长，儿童会放弃这些属于特别年龄段的歌曲，并突然或逐渐转向成人音乐的世界。赫斯科维茨的报告说，达荷美人在一个小孩子掉第一颗牙的时候教给他一首特别的歌，这首歌是用来和他的伙伴们一起唱的（1938b：I，275），而恩克蒂亚的报告说，加纳的阿散蒂人有一种特殊的歌曲来羞辱习惯尿床的孩子（1961b：7），但是他没有说明这种歌究竟是由孩子们向犯错的孩子唱的还是由大人们向孩子们唱的。另一方面，当然也有很多属于成人的歌曲，它们中的一些或者大部分是禁止孩子们唱的，这种禁止有的是通过直接命令进行的，有些只是通过对儿童-成人关系的认可进行的。

同样，音乐也反映出所有社会对性别的区分；有些歌曲是男人特有的，有些歌曲是女人特有的。这样的例子或许包括一些美洲印第安人部落中男人的狩猎歌和女人的碾谷歌，或者非洲女人捣棕榈果的歌曲。同样，这种划分可能通过限定进行，也可能仅仅通过对男人和女人不唱对方的歌曲这一事实的认可而进行。当性别群体本身成为宗教仪式某些方面的基础时，音乐也能反映出这种以性别为基础的划分。例如，在刚果巴松叶人当中，为村落的丰产保佑者歌唱的主要是女人，而真正的职业乐师是男人。因而，音乐反映着、并在某种意义上象征着男-女的角色。

音乐也可以在亲属关系的基础上反映文化的其他要素。很多社会都有宗族歌曲，在那些支持半族系统的社会中，两个分支常常有各自的歌曲。甚至家系有时也有属于他们自己的那个特定社会群体的

歌曲。

共同集团也可能支持特别的音乐活动。比如，在某些社会中，猎人集团有特别的歌曲。武士组织、各种政治集团、宗教团体、经济工作的组织以及其他类似的团体几乎都以音乐的机制支持他们的独特性。在更广的层面上，人们通过音乐来区分本村和邻村，或者非洲人和欧洲人。因而，音乐反映着社会组织和政治组织、经济行为、宗教活动，以及社会的其他结构性分支，而且从某种意义上来说，这样看来音乐对文化的形态方面起着象征的作用。

对文化行为的反映还可以延伸至价值这一更深层的领域，麦卡莱斯特在他关于纳瓦霍人音乐和价值观的研究著作《敌向的音乐》(1954)中已经触及了这个问题。在序言中，麦卡莱斯特将他的研究目的总结为"……试图通过分析对音乐的态度以及分析音乐本身来探究文化价值"(p. 3)。在此过程中，麦卡莱斯特是在综合的层面上组织他的研究的；也就是说，他既观察了音乐中蕴含和表现的价值观，也观察了纳瓦霍文化的其他要素中蕴含和表现的价值观。他发现二者之间有着显著的对应性，并不言而喻地得出了他的结论，即音乐中包含着文化的普遍价值观，这些普遍的价值观塑造着对音乐的态度，正如它们塑造着其他方面的文化行为一样，而且由于音乐表现着文化的普遍价值观，它加强了这些价值观并反过来塑造着它所属的文化。这里又一次表达了文化的统合：文化总的价值观转化到音乐当中并有助于塑造音乐体系。同时，这是一个相互作用的问题，因为音乐在表达普遍的文化价值观的时候也在塑造着这种文化。二者相互间并不是排他性的，而是被共同当做同一种广义的行为模式。

在这方面的研究中，麦卡莱斯特发现了纳瓦霍人的许多音乐价值观念，它们也反映了纳瓦霍人的普遍价值观。于是，个人主义是纳瓦霍人的一项主要原则，"从传统来看，权威主要保留在家庭或扩展的家庭群落当中，这种情况通常给予个人极大的自主权。包括歌曲占有的财产所有权方面……甚至歌唱时的举止方面都清楚地表现出纳瓦霍

人的个人主义”(p. 87)。乡土观念和保守也是重要的纳瓦霍价值观，麦卡莱斯特也在音乐中找到了同样的价值观。防护性的形式主义在这种文化中非常重要，而就音乐来说“每一种歌曲都有正确的演唱方式”(p. 88)。确实，“对这些歌曲进行形态分析的益处在于，它揭示了一种即使在最不拘泥于形式的歌曲中也存在的形式主义，这种形式主义是与纳瓦霍人的生活方式高度一致的。克拉克洪(Kluckhohn)的准则：‘在人类很难控制的那些生活领域里保持秩序’，似乎不止于典礼行为、诗歌、仪式音乐的范围，它甚至包括了妻子舞的歌曲”(出处同上)。

那么，麦卡莱斯特的研究在本质上是一种关于功能统合的研究，它强调音乐所反映的普遍性文化价值观，这既通过人们对音乐的态度和企盼表现出来，也通过音乐的声音和组织方式表现出来。这样，它为我们的进一步研究提供了若干清晰的线索——不仅在音乐反映文化价值观的方式方面，还有它在这些价值观的形成中所起的促进作用方面。

艾伦·洛马克斯(Alan Lomax)最近的一项研究在方向上与此大致相同，但是侧重点有所区别(1959)。洛马克斯认为音乐反映了文化整体的价值观和行为，并且就这方面来说满足了一种社会功能。“……音乐的主要作用是给听者提供一种安全感，因为它象征着他的出生地、他最早的童年乐趣、他的宗教经历、他在社区活动中的快乐、他的恋爱和他的工作——这些塑造个性的经历中的任何一种或全部”(p. 929)。但是，对洛马克斯来说，更重要的是，音乐“……象征着特定文化中的一种普遍而根本性的社会-心理模式”，他相信“性规范、妇女的地位、对待儿童的方式”，是音乐风格最常反映的社会模式(p. 950)。

查尔斯·西格(Charles Seeger)以相似的语气指出了一种可能富于成效的研究方法，他认为音乐不仅反映着人类在特定文化中的经验，还反映着人类基本的生物-社会生活。西格谈到了“超物力论”(paradynamism)，他指的是：

……声音里包含的动态张力(dynamic tensions)、重心力(tonicities)和张力消除(detensions),它们对应、反映并重建着个人的生物-社会生活中的经验,以及一种文化特有的集体性社会连续体中的经验。

他说,这一过程

……发生的方式处于人类的控制之内,而与此相对比,人类很难或无法控制生物-社会生活。一首特定的歌曲或器乐曲中包含着对特定的张力、重心力和张力消除的某种选择;在某一文化区域的全部习俗中包含着对它们的一种确定的选择,这是一种潜在的集合体(1961a:40—41)。

显然,洛马克斯和西格在研究同一个问题,但方法不太一样;洛马克斯倾向于做出具体的贡献,而西格的方法到目前为止更笼统一些。

然而,他们两人以及麦卡莱斯特主要关注的都是音乐如何反映它所属的文化,而洛马克斯和西格还关注音乐如何反映产生它的生物-社会背景。就我们在讨论开始时提出的关于象征的定义来说,我们不太肯定是否可以把这视为对音乐的象征性使用。从表演者的角度来看,这当然不是象征性的;从旁观者的角度来看,根据特定的观点我们可以将其视为象征性的也可以将其视为不是象征性的。也就是说,如果我们采取功能和统合的方法,那么音乐并不象征文化的整体,文化也不象征音乐,因为音乐只是构成文化的一部分,因而必然会反映它的结构和价值观。从另一方面来说,如果我们把音乐看做可与文化其他方面相分离的事物,那么它显然反映或象征着那种文化的一般模式。麦卡莱斯特倾向于第一种观点,而洛马克斯和西格看来都倾向于第二种观点。然而,强调哪种观点似乎并不重要,因为音乐显然是文化构成的一部分,而且它像文化的其他方面一样,必然会反映决定这种文化的普遍而根本性的准则和价值观。

阿姆斯特朗在讨论爪哇艺术时进一步表达了这个一般性的观点(1963)。他假定爪哇人注意"避免三维性",并把这描述为一种"文化主题",然后他把上述的深层组织原则运用于舞蹈,也简略地运用于包

括音乐在内的其他艺术。

在舞蹈中，动作以浮雕的形式呈现出来，这一点和皮影戏一样。手部和头部的动作、躯体的定位、四肢的伸展都是在二维的世界中进行的。身体从不缩短，演员的动作面向观众。动作从来不会垂直于观众面部的平面，而总是与之平行。看来人口密度对舞蹈者来说仿佛不只是统计数字(p. 8)。

阿姆斯特朗还指出民间绘画也总是二维的，蜡染的图案就是如此，而庙宇墙壁上的浅浮雕"提供了一种不太专注或令人信服的三维幻象……加美兰音乐中也有着同样的平淡，它大体上很协调，但是却没有丝毫的动力性旋律发展"(出处同上)。

哈拉普(Harap)以一种马克思主义的观点切入音乐和它所属的文化之间的关系：

在我们自己的时代里，音乐也鲜明地分为两个阵营，流行的和精英的，它们都以各自特有的方式在心理上强化着中产阶级的价值观和姿态。精英音乐常常富于实验性，但在情感内涵上单调乏味，而且总的来说缺乏活力。因为作曲家失去了对大众及其生命和利益的寄托，而反映出脆弱的中产阶级的无助和幻灭感……中产阶级作曲家的音乐表现了他们对社会的不适应……但是很多当代中产阶级音乐折射出我们社会的审美观的无根、悲观、荒芜的状态……其结果是对生命情感内涵的否定。

当代音乐的第二大类流行音乐，是在电影、广播、留声机、乐谱公司……更加直接而有意的操纵下的产物，其内容使大众偏离对实际问题的理解……于是大众音乐媒体的垄断者达到了双重的目的：他把次等的、多愁善感的产品强加给大众，依靠它那逃避现实的性质而大卖特卖，他转移大众的情感生活，使之不再严肃、现实地对待他们的问题，由此帮助维系没落的资本主义制度。于是，流行音乐与它的意识形态功能之间有着紧密的关系(1949:101—102)。

我们可以进一步引述音乐的例子，包括麦克劳德对音乐和场景结构间关系的分析(1957)，然而还有另一些很好的例子证明了音乐以外的艺术对文化的反映。例如，贝德尔曼(Beidelman)在谈到坦噶尼喀(Tanganyika)的卡古鲁人(the Kaguru)时，在兔子和土狼的民间故事中发现了"……对卡古鲁人来说非常重要的一个社会问题……它以一种简单而相对平淡的形式表现出来。这是一个关于母系家族内部的冲突和分裂的问题，而母系家族是卡古鲁社会中最重要的社会单位"。贝德尔曼相当详细地分析了这个故事的含义(1961)。与此相似，德弗罗也指出了文化反映在视觉艺术中的重要性，他说：

无须多言，由文化指定的变形(风格)明显反映出艺术家所处环境的压力和问题。……非洲、美拉尼西亚、毛利、马克萨斯(the Marquesan)、夸扣特尔(the Kwakiutl)、阿兹特克(the Aztec)、玛雅或印加的艺术家有意使他们的人物变形，使其符合控制艺术表达的文化规则。此外，非洲、美拉尼西亚以及中世纪某些雕刻怪兽的艺术家以艺术的变形来表现他们在噩梦中梦见的人形，我认为这同他们对宇宙和生命的噩梦幻象密切相关(1961:366)。

J. L. 费希尔(J. L. Fischer)对艺术和社会间关系的讨论(1961)，虽然没有涉及音乐，但它开启的一些调查路线却可能为民族音乐学所利用。费希尔的讨论前提是，形式在"文化的表现力方面……是社会幻想，也就是说，能给艺术家带来安全感或快乐的那些对社会环境的幻想"，因而，无论艺术作品的公开内容如何，它们总会表现出"某种幻想的社会环境，这同艺术家及其社会真正渴望的社会环境有着必然的联系"。他在建立课题时界定了两种社会，"肯定地评价社会等级"的独裁社会，以及"反对将等级划分作为组织原则"的平等社会。在这种两分法的基础上，费希尔建立了以下四项假设：

1) 由一些较为简单的要素重复而构成的图案应该是平等社会的特征；综合了一些不同要素的图案应该是等级社会的特征。

2）含有大量空白或无关的空间的图案应该是平等社会的特征；无关（空白）的空间很少的图案应该是等级社会的特征。

3）对称的图案（重复的一种特殊情况）应该是平等社会的特征；不对称的图案应该是等级社会的特征。

4）没有封口的图形应该是平等社会的特征；封闭的图形应该是等级社会的特征。（p. 81）

通过二十八个社会的样本，费希尔证实他的假设具有高度的可能性，他也采用类似的方法研究有关艺术家的性别、直线和曲线是否存在、艺术的复杂性和非复杂性等问题。

我们可以仿照这种有趣的研究，在民族音乐学中采取类似的方法，但是我们应认识到独裁-平等这种两分法及其包含的许多问题的相对简单性。重复的单音调或其他重复性要素是平等社会的特征吗？是不是音域广阔并含有大跳的音乐反映了等级结构，而含有大量休止（空白的空间）的音乐同平等社会有关？将这类问题公式化的难点在于划分界限的单位，音乐中的情况常常如此；也就是说，我们在什么情况下说特定种类的音乐是“空的”而不是“满的”，或者是“对称的”而不是“非对称的”呢？除了此类难点以外，这种问题在音乐中似乎并不是不可解决的，而且几乎可以肯定的是，我们将会在揭示音乐与文化、社会之间的关系方面得到丰硕的成果。

对于作为象征行为的音乐，我们的第四个也是最后一个可以切入的层面涉及到人类行为某些更深层和更基本的方面。在这种情况下，我们不把音乐视为对特定文化中的行为的指引，而要寻找在全球范围内适用的广泛原则。也就是说，音乐是否象征着人类行为？在音乐符号的象征表达中，我们能否发现对人类及其行为的任何性质的潜在表达？对于这一类问题的研究方法还很少。

其中一种方法是由库尔特·萨克斯（Curt Sachs，1937：181—203；1943：30—43）采用的，他把旋律材料分为三大类：言语起源的（logogenic，从言语中产生的）、感情起源的（pathogenic，从行动中产

生的)、音乐起源的(melogenic,从音乐中产生的)。萨克斯认为在全球范围内适用的这三种旋律类型同人类行为的其他现象相互关联。于是言语起源的旋律音域较窄,使用小音程,萨克斯发现与这种音乐相伴的是紧凑、克制、舞步狭小的舞蹈。另一方面,感情起源的旋律音域较宽,有着大胆而戏剧化的旋律性跳跃;相应的舞蹈也同样大胆。与此相似,两种相对比的旋律形式是阳刚与阴柔的象征性表达:

> 同样的沉思、耐心、冷静、内敛的气质依靠女性特有的优势创造出一种女性主导的文化,它使食物采集者进入种植者的层面,这种气质在舞蹈和音乐中通过紧密的动作和一种对静态和对称的渴望而表现出来。活跃、急切、大胆、冲动、外向的气质导致男性特质在一种文化中占据主导地位,并指向狩猎和畜牧,这些气质在舞蹈和音乐中通过伸展的动作以及对动态和不对称的渴望而表现出来(1937:203)。

萨克斯在对旋律类型和解剖学类型间关系的讨论中似乎有这样的暗示,即身材矮小的人群使用小音程,而身材较高的人群使用较大的音程。还有这样的暗示,即和平的人群通常在音乐中使用小音程,而大音程归那些有战争倾向的人群所有。

布鲁诺·内特尔(1956:55—56)曾以好几种理由批评过这种方法,他的主要观点是,萨克斯提出的相互关系在检验来自世界各地的例子时并不适用。另外,被选来讨论的范畴中存在着一个重大的问题。我们很难甚至无法界定"好战的"或"和平的"人群,除非以最笼统的方式,而且举个例子来说,大草原印第安人使用感情起源的旋律类型,他们的音乐风格自从被界定以来基本没有变化,而他们的生活方式却显然发生了巨大的变化。不到一百年前,大草原印第安人或许在广义上可以被描述为好战;而今天,外来的压力解除了这种文化情结,至少从外在形式上来看是这样,但是与此相联系的旋律风格却保持不变。

对于类似这样的公式化表达,我们的争论主要不在于这些想法的探索性,而在于证明它们的方式。看来我们几乎可以肯定,音乐类型与文化事项在大体上是相对应的,而这些原理可以用人类的而不是个人的文

化术语来表达;但是萨克斯提出的这种说法当然是让人无法接受的。

其他作者也进行过相似的公式化表达。马里乌斯·施奈德(Marius Schneider)说,"音乐是神秘力量或精神的栖息之所,歌曲能够唤起它,由此赋予人类高于其自身或令他重新发现深层自我的力量……每一个生命都有自己的声音或歌曲,其音色和节奏体现着所有者的神秘本质"(1957:42)。施奈德这一分析的篇幅相当长;可惜结果却几乎让人完全不能接受,因为作者坚持以种族的立场切入这个问题。对于施奈德来说,所谓的原始人群几乎代表着另一种人类,而且他将种族和文化视为相互依存的变量。某些种族被认为具有特殊而神秘的能力,而对于人类学家归结于学习和文化的部分,施奈德归结于种族,并特别说到特定的音乐特征"根植于人的构造。实际上,对于专门化程度更高的歌曲类型来说,其最核心的要素是根本无法传递的……因为与它密不可分的力量和音色是无法通过学习而得到的"(1957:27)。对于他的研究材料,施奈德提出了很多可能指向人类音乐象征性的潜在见解,但是他论点的本质为种族-文化的混乱观念所遮蔽,以至近于毫无意义。

对于体现人类象征性的音乐,第二种主要的研究方法来自弗洛伊德理论。这清楚地表现在对乐器象征性的探讨当中,库尔特·萨克斯说:

> 又直又长的管乐器像男人的身体器官,它属于男人,如果一支笛子是球状而不是管状的,或者一只喇叭是用与水相关的贝壳做成的,那么就会有许多混合的象征出现……
>
> 声音也是这些含义中的一种要素和形式。为男人准备的乐器大多具有粗糙、好斗甚至丑陋的音质;女人喜欢的乐器大多具有压制的音色(Sachs 1940:52)。

萨克斯在书中的另一段谈到了东非的鼓所具有的女性象征,他根据巴尼扬科勒人(the Banyankole)和瓦欣达人(the Wahinda)的资料进行了分析,并认为他们把鼓等同于"……圆形、半球形的封闭物,地

球，夜晚，月亮和牛奶，这些在原始思维中具有女人和女性的含义”(p. 36)。他进而认为鼓槌是一种生殖崇拜的象征，并特别指出东非的鼓“……以人的胫骨制成的鼓槌敲击，它同样也具有生殖崇拜的意义”(出处同上)。孔斯特也提出过类似的观点(1958:12)。

以精神分析方法进行的分析决不仅限于对乐器的研究。玛格丽特·蒂利(Magaret Tilly)指出，作曲家因个性不同而在其作品中表现出阳刚或阴柔的原则。她说：

荣格的理论表明，男人的阴柔一面(或女性倾向)通常受到压抑，大部分存在于他的潜意识当中。当这种女性倾向过强而没有投射于一个女人身上的时候，就会出现神经质的情况并导致同性恋的人格。女性倾向的一大部分可能会通过个人的创造性工作表现出来，在这种工作中我们认可十分神经质的女性风情，而对于较为完整的人来说，他的阴柔一面只是作为一个平衡整体的一部分表现出来，因为这样女性倾向就会服从他而不是支配他(1947:477)。

从这个前提出发，蒂利指出，我们对于“与我们自身的女性倾向程度相似的音乐”最有好感，她根据音乐中的阳刚性与阴柔性分析了几位西方作曲家的作品。

阳刚性	**神经质的阴柔性(体现在男性当中)**
形式	情绪
非个人化	个人化的手法
直接的手法	间接性
内驱力	情绪化
节奏的力量	节奏屈从于旋律与和声
持续的想法和情感	多变的情感
高高在上的思想	本质上对修饰的热爱
在大作品方面的高产	低产，小作品占主导地位

(出处同上)

蒂利发现阴柔的原则在肖邦、柴科夫斯基和李斯特的音乐个性中非常突出，而阳刚的原则在巴赫、亨德尔和贝多芬的性格和音乐中最为显著。

安杰洛·蒙塔尼（Angelo Montani）基本上以弗洛伊德的方式解释了西方音乐的小调中的悲哀或忧伤的性质。他认为数字 3 与阴茎有着象征性的联系，而且在古意大利语中，大调和小调在语义上分别象征着“硬”和“软”，与之相关的是“男性的、阳刚的、有力的”，以及“女性的、柔弱的、缩小的”，他的结论如下：

> 同“不太强壮、弱小等等”相联系的是潜意识中的受苦、惩戒、痛苦的感觉，所有这些在精神分析中被归结为能引发“悲伤、忧郁和死亡”感觉的“阉割情结”。这些“奇怪”的名称……是遭到非难的那些更原始思想的字面表现形式。
>
> 那么由小调式发展出来的神秘的悲伤感就可以解释了。而我们面临的还有另一种曲折的途径，也就是“身份”用以超越“自我”的途径（1945：227）。

类似蒂利和蒙塔尼的分析所提出的问题是值得考虑的。设若精神分析研究的是世界性的象征符号，那么我们完全可以认定这两种分析是面向全人类的。然而，这种推论并非不证自明，由于没有人针对非西方人群的音乐做过这种分析，因而它的适用性非常值得怀疑。的确，如果这些被认作世界性的原则，那么它们的跨文化应用肯定会很困难，因为据我们所知，大调和小调的二分法在我们自身以外的很多文化中并未被表达甚至考虑过。进而，除去其自身的内部逻辑以外，有没有什么方法证明“形式”代表阳刚性，而“情绪”在本质上是阴柔的这类假设呢？正如以弗洛伊德理论分析乐器象征的案例，只能说，我们必须要争论的并不是这种观念的探索性，而是它所选择的范畴以及解释。

应当简要指出的是，精神分析的技巧在口传文学中比在音乐中运用得更加广泛，可能主要是因为分析者在口传文学中的研究对象是具

有语义的文本。于是欧内斯特·琼斯(Ernest Jones)提出,原始的冲动可能以正常的或不正常的方式进入潜意识;在第二种情况下它们可能引起神经质的症状,梦一般的生活,以及民间传说。反过来,民间传说把这种无意识的冲动表现为不顾现实的万能思想和象征,他说"其中惊人的一部分,肯定是大多数"都是性的象征(1951:12)。弗朗茨·里克兰(Franz Ricklin)曾提出,童话故事是使梦想成真的一种特别机制,他说"……人类的精神无论何时何地都产生着……一种象征性,它主要构建于无意识当中……",因而童话故事充满着"……展望未来、实现愿望、获得令人重返青春的生命果实和生命甘露,使这过于短暂的存在得以保存的方式"(1915:2—3,14)。当然,荣格赞同人类存在着普遍的原型。这些原型代表着一系列的集体无意识,它们尤其会在意识弱化的状态下从无意识中出现,比如梦境。他指出,这是因为所谓的原始思维总是在一种意识弱化的状态下运转,这时原型易于走入前台。这种意识弱化的状态使原始人群创造了神话,它们是原型的反映,而在更善于控制意识的"高"人类当中,这些原型被抑制得更成功一些(Jung and Kerenyi, 1949:99—103)。

民俗分析的问题和音乐分析的问题很相似。在这个层面上,人们以尽可能宽泛的方式解释象征性,以期使其不仅适用于特定文化的人群,而且适用于任何地方的人群。寻找这样的象征性极为重要,而且,如果远离已出版著作中的那些显见的文化内偏见以及分析性偏见,那么我们很可能会由此更加了解人类音乐活动的动因。

那么,我们可以在以下四个层面上思考音乐的象征性:歌词中的明显标示或象征,情感含义或文化含义的象征反映,对其他文化行为和价值的反映,以及普遍原则的深层象征性。显然,将音乐的本质视为其他事物和过程的象征的方法很有成效;这里再次强调的研究方法是不仅仅把音乐理解为声音的集合体,而更把音乐理解为人类行为。

第十三章　美学及各种艺术间的相互关系

有关美学及各种艺术间的相互关系的观念是音乐研究最重要的方面之一。这是一个危险而复杂的领域，而涉足其间的美学家们大多只是将这些观念运用于西方艺术之上。在西方艺术当中，这个题目非常重要，因为它是理解艺术的目标、意图以及人们对待艺术的态度的一条途径；这个题目如此重要，然而令人惊讶的是，对它的跨文化运用和理解却显然鲜有尝试。此处的目的不在于讨论美学的历史或美学在西方文化中的运用，因为这些问题已经得到了详述（Glibert and Kuhn，1939；Munro，1951）。毋宁说，此处的目的是要试图发现西方的美学观念是否能被转用于世界上的其他社会。

这里遇到的主要问题之一是，尽管关于美学的文献很庞大，但是要精确地确定美学是什么却极为困难。虽然常常有各种艺术或单独的艺术作品被热情洋溢地描述为具有美感，但是在很多情况下看来，美感由艺术或单个的艺术品表现出来，而并非被外部赋予。于是要跨文化地运用这一观念就特别难，因为如果我们不能明确而简洁地知道我们要运用的是什么，我们就无法跨文化地进行运用。那么，第一个问题是要理解一种审美观意味着什么，第二个问题是要试图发现其他社会是否也有这种审美观并以和我们相同的方式使用它。要想这样

做，我们必须设定一些前提和假设，以便形成讨论的基础。

首先，我们认为，审美观是西方文化以及中东和远东的某些文化中有关艺术的一个概念。在历史上，它所赖以衍生的哲学在西方文化中可以追溯到古希腊，而在东方文化中还可以追溯到更早的时期。我们还认为，虽然东方和西方的审美哲学在内容和细节上有所不同，但是它们在本质上是相似的。我们不会进一步试图在东方审美哲学的基础上进行讨论；我们的论证将只来自于并运用于西方的审美观念。

第二，我们认为，在西方，我们将审美概念置于一股观念的洪流和一片语言的丛林之中，它们往往使审美哲学中所包含的基本思想变得模糊而不是清晰。审美是什么主要成了一个语言和语义的问题，最终导致几乎要靠直觉来判断什么是审美什么不是审美。

第三，在讨论审美的时候，西方美学家基本上使它只适用于一种艺术。他们这样做的时候，强调了我们的文化对“美的艺术”和“实用艺术”的分类，或者对“艺术家”和“手工艺人”的分类。比如，芒罗（Munro）可以说“……‘艺术’这个词本身就暗示了一种审美的功能。因此任何被归类为艺术的技艺或产品按定义来说都是‘美好的’或审美的”（1951：518）。那么根据定义，民间音乐或流行音乐显然不能是审美的，因为同样根据定义它们不是“美”的艺术。对美国人来说，审美的概念只适用于一种特定的音乐而排除其他的类型；这是一个文化性的概念，我们把它用于我们称之为美的艺术的那些特定的形式。

第四，我们认为，没有什么事物或行为本身具有审美性；也就是说，审美性来源于创造者或观察者，是他们将审美性赋予某种事物或行为。因而审美性暗示着一种态度，它包括价值观，而如果这是正确的，那么除去表明我们自己的审美观念以外，西方赋予非西方事物的审美对于分析而言是没有价值的。要想证明西方的审美观念适用于其他文化，必须证明那些文化中的人们持有相似的观念，而且这些观念适用于事物或行为。

总而言之，我们要试图发掘审美在西方文化中的含义，并尝试把

这种含义应用于其他文化，然后再决定它是否确实适用于比单一文化更广泛的范围。如果这一概念适用于其他文化，那么我们就又找到了能在某种程度上表现全人类行为一致性的一种普遍的文化要素。另一方面，如果这个概念不适用于其他文化，那么这一发现也同样重要，原因有二：首先，这意味着人们在这方面并不相似，而反面的信息常常和正面的信息一样重要。再者，更重要的是，这表明其他文化的人群看待自身艺术的方式有别于我们，而这些方式还有待于进一步理解。这并不会贬低其他文化中的艺术；这只会表明不同的态度；或许还有不同的用途和功能。

为了最大程度地避免误解，必须重申一下这里的前提，即我们是在完全以西方的观点来探讨一个西方的观念。我们的课题是要试图查明这个特定的西方观念是否在我们自身以外的社会中也存在。为了达到这一点，我们将试图孤立那些看来是审美性的先决条件的要素，并把它们运用于我们自身以外的社会的具体案例中。出于后一种意图，我们将使用巴松叶社会和弗拉塞德社会的例子，正如我们在本书中已经多次做过的那样。

在检验西方社会的审美性时，看来有六个要素共同构成了这一观念。我们似乎不可能确定其中哪一个最重要（如果有一个最重要的要素的话），或者是否缺少了一个，两个，三个或更多的要素意味着审美性不存在。然而，如果我们对这六个要素的列举是正确的，它们的有限属性或者它们在其他社会中的缺失似乎将指明有关审美性存在的重要问题，这里的审美性都是以西方的用语界定的。

这些要素中的第一个是所谓的精神距离（*psychic or psychical distance*）。正如布鲁（Bullough，1912）对它的使用那样，这个术语主要适用于“客观性”的含义，不过它也被用来表示“功用或意图的缺失”、“非现实的感觉”和“静止于对象或完全参与对象”（Longman，1949：14）。这里使用的含义以前也被提出过；这就是“脱离和孤立”的含义（出处同上）。这指的是对音乐感兴趣的人使自己离开音乐，与它

保持一定距离，并检验它是什么能力。在西方文化中，那些在美学层面上与艺术打交道的人常常这样做；我们往往置身于我们自己的“艺术”音乐之外，将它视为一个孤立和自发对象，并对其形式和表达的内容进行批评性的检验。

将这一过程更进一步，我们可以并且的确把音乐自身隔离开来，审视它，并把它作为相当远离其语境的一个对象进行分析。例如，我们可以打开收音机，听一段音乐的演奏，而不一定要知道作曲家是谁，他代表哪个时期，或者这段音乐的功能是什么，如果它具有某种功能的话。我们可以使音乐脱离任何语境，并客观或主观地将其看做单独存在的事物。我们不仅在听的过程中这样做，还在分析音乐时这样做；研究曲式的学者将其视为可以同他自己以及它的语境相脱离的客观实体。

巴松叶人和弗拉塞德人不这样做。对巴松叶人来说，恰恰相反，每首歌都深深地依赖于它的文化语境，并在这种关系中概念化。这源自巴松叶人对待音乐的两种方法。第一，巴松叶人的曲库虽然在理论上是无限的，但却包含有限数量的歌曲，这在巴松叶文化中是已知的，而不像在我们的文化中那样是个未知数。我们可以打开收音机听一首音乐而不必确切地知道它是什么音乐，并且可以使我们自己与它相脱离以便观察它本身，但是巴松叶人准确地知道任何一首特定歌曲讲的是什么，而且可以立即识别它并把它归类。如果一个人自己做不到的话，他周围有很多人都具备这样的知识，而且他们会这样做，因为这是文化习俗的一部分。一个穆松叶人是否能够识别并归类一首未知的巴松叶歌曲？问巴松叶人这样的理论性问题是没有什么用的，因为未知的巴松叶歌曲实在是难以想象的。

第二，巴松叶人不仅了解曲库，而且能够立即识别出每首歌曲的用途。每一首歌都是按其用途而被概念化和识别的：战争歌，出生歌，社交舞蹈歌，死亡歌。换言之，巴松叶人不把音乐从它的语境中抽象出来；他们的观念系统确实不让他们这样做，而且音乐不能被从语境中抽象出来。当然，这既不“好”也不“坏”；这只是巴松叶人生活的一个事实，音乐

是生活必需的一部分，它不能脱离其语境而抽象地存在。

弗拉塞德人的情况几乎完全一样，因而我们在此只需发表评论。同样，音乐是已知的而不是未知的，歌曲按类别形成概念。“未知的”弗拉塞德歌曲的存在几乎是不可想象的，但是如果的确有这样的歌曲，大多数信息提供者会相当确定它的用途-类别可以被识别。然而，由于涵化的程度不一样，巴松叶人和弗拉塞德人之间确实存在着一些不同点。弗拉塞德人同西方的接触比巴松叶人要多得多，而且时间也久得多。因此，弗拉塞德人具有将音乐从语境中抽象出来的概念，但是只有对西方音乐才这样。很多弗拉塞德人“喜欢”牛仔歌曲，并非因为它们的用途-价值或因为它们是牛仔歌曲，而是因为他们喜欢这种音乐。就我所知，弗拉塞德歌曲极少出现这种脱离语境的情况。有一两次，我听到有人自己在帐篷中轻轻地唱歌；在后来的谈话中，这些人曾说他们在“唱着玩”，同为他们“喜欢它”。这似乎表明，音乐在这种情况下被从语境中抽象出来，但是我们稍后将会指出，我们无法确定究竟是音乐还是语境带来了快乐。

那么，看来巴松叶人和弗拉塞德人都不符合西方审美中第一个要素的规范，虽然弗拉塞德人可能稍微接近一些。音乐通常不会被从其文化语境中抽象出来；它似乎没有被当成一件独立的事物，而只是被看做更广泛的统一体中一部分。在这里我们必须重申，我们采用的审美标准是西方的；如果精神距离被认可为西方审美中的一个要素的话，那么巴松叶人和弗拉塞德人在这方面都不具有审美的态度。

第二个要素是为形式本身而进行的形式操作，这一点同其他要素共同构成了西方的审美观念。这是西方音乐文化中很重要的一部分，变化是一种价值，而当音乐被看作一件抽象的事物本身时，对形式的操作几乎会自动随之出现，这看来合乎逻辑。的确，为形式本身而进行的形式操作几乎可以算做抽象化是否存在的一个评判标准。我们可以假设，要想操作形式，必须要有形式要素的概念；在西方的术语中，这包含音程、旋律、节奏、节拍、和声等等。我们从第六章得知，巴

松叶人有一些以言语描述的形式概念：歌手们谈论好嗓音的特征，乐师们探讨音高、基本的总体结构、节奏等问题。同样，弗拉塞德人至少能用言语表达总体结构和节奏的某些方面。然而，看来这两种文化对于音程、复调、旋律线、旋律范围、主音等等，都没有形成以言语化的概念。

如果音乐的形式要素得到的识别比较少的话，那么音乐形式是否能被有意识地操作似乎值得怀疑，因为操作意味着处理音乐结构的要素以便得到一种新形式。这里有两个显而易见的问题。第一，如果我们假定音乐成形于文化之中，而同时由在文化框架内工作的个人所创造，那么那些个人和那种文化必然能认识形式。如果不是这样的话，那么要么根本没有叫做音乐的这种东西，要么没有两种音乐是不同的，A 文化的成员将无法区分他的音乐和 B 文化的音乐。这个问题的答案是，一种风格与对这种风格要素的有意操作是截然不同的。对于弗拉塞德人，我们必须假定在幻象探索中得到的歌曲实际上是进行探索的个人创作的。我们还必须进一步假定，那些歌曲处于弗拉塞德的总体风格之内，但它们又具有足够的不同点以成为单独的实体。巴松叶人的情况大体相似，我们记得，巴松叶人不承认个人的创作，而声称所有的歌曲来自上帝。新的歌曲出现了；它们符合巴松叶风格；但是它们可以被区分成单独的歌曲。然而，在这两个案例中，音乐的来源都是超人类的力量，这同西方文化中的情况颇为不同，因为个人不是有意识地将结构要素重组成一首新的歌曲；而只是一个“无意识的”媒介，超人类的力量通过他把音乐给予人类。必须再次提起注意，我们在这里有意将不同文化中的情形与西方观念的标准相对照。在西方艺术音乐中，作曲家面对他的任务时会有意地选取音乐结构中那些符合其目标的方面，努力地通过重组形式要素来创作音乐；他的意图在于以旧的材料创造新东西。虽然我们完全可以说巴松叶音乐和弗拉塞德音乐中包含着风格和个性，但这个概念同西方审美中为形式本身而进行的有意识的形式操作相去甚远。

第二个问题是，巴松叶和弗拉塞德社会中的形式要素的构成可能同西方音乐中的这种概念有很大的不同。其结果可能是，巴松叶人和弗拉塞德人的概念是如此的不同，以至于西方的调查者忽略了它们或只是无法理解它们。在研究中，这总是可能出现的，不过考虑到我们的注意力集中于巴松叶人和弗拉塞德人的这个特定的问题，这种情况的可能性并不太大。然而，仍然有这种可能，即他们对于音乐的整个概念方式与我们过于不同，使我们难以接近或至少难以理解。

无论如何，西方社会对于为形式本身而进行的形式操作所表现出的那种极端的关注在巴松叶和弗拉塞德社会中都没有出现。虽然相对于精神距离来说，两个群体在这个审美要素方面同我们的方式更接近一些，但决不真正地接近，我们不得不断定，这两个社会在这方面也并不按照西方的审美方式看待音乐。

西方审美理论的核心所包含的第三个要素是将产生情感的属性赋予纯粹作为声音而构思的音乐。这意味着在可以将音乐抽象化并视为一个客观实体的西方文化中，我们认为声音本身具有激发情感的能力。一首小调的歌曲是伤感的，并且会让听者感到伤感；特定种类的音乐可以是欢快的或悲怆的，或产生多种其他情感中的任意一种。在这里，我们可以忽视第五章讨论的交感问题，以及第六章讨论的身体反应问题。这里的重点是，我们认为音乐本身引起情感或类似情感的某种东西，而且情感与审美密切相关。审美者也被视为一个有感情的人，他被他审视的艺术所感动；必须强调的是，感动他的并不是艺术所处的语境，而是直接的艺术本身。

记得在第四章，我们曾在谈到巴松叶人的时候简要地讨论过这个问题，当时我们指出，巴松叶乐师在关于演奏者情感的三点上达成共识。音乐家是快乐的；他如此专注于他的音乐，以至于任何其他情感都可能被排除；然而他的表演可能包含矛盾的情感。关于音乐在演奏者以外的人身上激发的情感，巴松叶人几乎一致认为，音乐的声音本身能够引起情感。因而一首语境之外的葬礼歌会使听者悲伤；一首语

境之外的出生歌会使他高兴。

这里的难点又回到了使巴松叶人无法将音乐抽象于语境之外的那种观念。在西方社会中，我们可以平淡无奇地称小调式或某个调激发情感，而巴松叶人似乎不一定能这样做。首先，可以被分离出来的音乐结构要素非常少，很难找到与“调式”或“调”相类似的可能跟情感有关的概念。同样重要的是，巴松叶人不将音乐抽象于语境之外；一首音乐总是自动伴随着一组社会的和文化的关联事项。在这种情况下，我们怎么能区分音乐的影响和那些关联事项的影响呢？穆松叶人是被音乐的声音所感动，还是被音乐所赖以表演的相关语境所感动呢？在听到一首葬礼歌的时候，人们是因为音乐而哭泣还是因为葬礼而哭泣呢？我们有可能得到这类问题的答案，但是必须要通过抽象和理论的过程，其结果是否有意义是值得怀疑的。如果一个巴松叶文化之外的人可以创作一首巴松叶风格的歌曲以确保它没有预先的关联，然后演奏给巴松叶人听并询问这首歌引起的情感，那么可能会使情况明朗一些。但是这是一个充满难点的问题；一个外来者可能会成功地创作出这样一首歌，但是它必须被创作成具有某种亚风格特征的歌曲，比如儿童歌、狩猎歌或葬礼歌。如果这首歌取得了成功，那么显然它会被认可为一首狩猎歌或其他歌曲，并立即被赋予同这种音乐相伴随的关联事项。

弗拉塞德人的情况还是非常相似。音乐无疑能触动人们的情感，一个女人在演唱深爱母亲的歌曲时会由于自己的泪水而无法继续，但是困扰我们的问题仍然究竟是音乐的声音还是对母亲的回忆激起了歌者的感情。这种情况无疑是二者共同作用的结果，但如果是这样的话，我们就无法在解决问题上更进一步。

我们在这里可能有陷于琐碎的危险，但西方审美认为音乐的声音本身能够激发情感，这仍然是关键的事实。无论在什么语境中，小调本身都具有这种能力；我们并不是只在葬礼歌中才使用小调。音乐能否抽离于其文化语境之外仍然非常重要。巴松叶人和弗拉塞德人都

认为音乐是不可抽离的；因而将音乐的声音抽离于音乐的语境之外会使旁观者迷失方向，而且要确定音乐的声音对于听者的情感作用是不可能的。我们无法确切评估第三个审美要素的适用性，虽然不可抽离性本身已经强烈地暗示，从赋予音乐的声音以产生情感的属性这个意义上来说，两个群体都不以审美的方式看待音乐。

西方审美所涉及的第四个要素是将美赋予艺术的产品或过程。这并非意味着艺术和美是同一种事物，艺术总是美的，或美总是艺术的。然而，适用于艺术的产品或过程的美的观念是西方审美的一个必不可少的部分；美必然同艺术有着密切的联系。

巴松叶人有三个以言语表达的概念在某些方面跟美有关。其中第一个是比布瓦(*bibuwa*)，但是通过仔细的检验，我们发现这个词更确切地说是指“善”而不是美的意思。它所特指的是，第一，非人类的事物，第二，被指对象中固有的善的性质。因而在一些人看来太阳自然是善的，因为它提供温暖，还因为它与粮食的产出之间有着一定的关联。棕榈树是比布瓦，因为它提供食物。在西方审美的应用中，这显然并不是美的含义。

同比布瓦相似的是第二个概念比亚(*biya*)，它指的是人类或人类行为而不是非人类的事物，但是它也指固有的善的性质。因而一个孩子是比亚，不是相对坏孩子而言的好孩子的意思，而是说孩子本身是一种固有的善的事物。这个概念同样也不是西方审美意义上的美。

有可能适用于此处的第三个词语是库塔拉(*kutaala*)，它在这三个词语中同我们的美的概念最为接近。然而应当指出的是，库塔拉在巴松叶语中是一个比较少见的词语；我的年轻翻译思考了很久才想出这个词，但是他对这个词及其含义没有把握，于是去和社会中年长的成员进行了核实。进而，库塔拉不完全等同于西方的美的概念。我们请巴松叶人举例说明库塔拉可以用于什么事物，他们几乎全都回答“水”。进一步的调查表明，这个词显然只适用于特定种类的水，而不适用于锅盘里的水等等。最准确的使用是指河水，并延伸至河流本

身。流经村庄的河水平静而且深度适当，而这个词的关联进而等同于凉爽和平静，还有另一个词语表达这个意思，即奎克叶拉(*kwikyela*)。奎克叶拉在巴松叶社会中是表达一种情感理想的词语，它强调每个人都愿意平静、冷静，甚至沉默寡言。实际上，巴松叶人在生活中决不内向，每个人都和亲戚邻居来往密切；他常常几乎陷入同他们的某种斗争之中，而且实际上有一种明显的文化价值表明他不能不与别人来往——"自己吃东西的人是可疑的人"，巴松叶人这样说。

这些词语从表面上来看可能只是对美的一种表达方式，而结果却相去甚远，因为正如结果所表明的那样，美将我们带入一种要求独处的自由的深层理想化原则，而这几乎同本文化对个人的实际要求恰恰相反。但是不管怎样，库塔拉不能用于音乐；将这两个概念结合起来的想法令巴松叶人感到诧异甚至震惊。比布瓦可以而且确实是同音乐有关的一个词语，但是它指的不是音乐的表演或声音的品质；它的意思是，音乐自身有一种善而不是美的固有品质。比亚当然不用考虑了，因为它只适用于人。

弗拉塞德印第安人的情况惊人地相似，虽然信息不是太详细。弗拉塞德人似乎也有三个可能在某种意义上关系到美的词语。苏尔努(*Suenu*)的意思似乎是"漂亮的"，但是适用于人类。夸姆康普特(*kwamkompt*)似乎适用于类似串珠之类的个人物件；它通常被翻译为"美丽的"。最后，纳斯奇(*nhastsi*)被翻译为"美丽的"或"好的"嗓音，这二者难以区分。同样，这三个概念都不适用于音乐；把它们当中任何一个词语用于歌曲都会使弗拉塞德人觉得很好笑。

回到巴松叶人上来，应当注意的是，在我们视为审美的其他领域也没有对美的归纳。比如，在欧洲人将香料引入之前，巴松叶人对它一无所知。被他们客体化的气味基本上都是强烈而令人不快的气味——体味，新生儿、臭鼬的让人讨厌的味道，等等；对于巴松叶人来说，花没有气味。视觉艺术中的评判都是功能性的或技巧性的而不是审美性的。

总而言之，巴松叶人和弗拉塞德人都没有赋予音乐美的概念或在二者之间做出明确的联系。虽然我们必须重申艺术和美决不是等同的，但是西方审美无疑认为它们之间有着非常密切的关联。

西方审美中的第五个要素是创造审美事物的明确意图。这一点同为形式本身而进行的形式操作有些相似，它们的不同点在于“审美”一词。西方的艺术家有着明确的意图，即创作一件物品或一种声音使看到或听到的人以审美的方式赞赏，而这种有意识努力的因素再次强调了艺术同其文化语境的可脱离性。研究无文字社会的艺术的其他学者曾经评论过明确意图的重要性，包括博阿斯(1955:11)和克劳利(1958)；后者指出：“然而，对于研究社会的学者来说，创造力和审美经验必须是有意识的活动……”。

巴松叶人和弗拉塞德人缺少两方审美中的前四个要素，这使得明确意图的存在非常值得怀疑，而且这一点在巴松叶文化中得到了进一步的强调。巴松叶人，甚至包括职业乐师在内，都一致说他们更喜欢听音乐而不是创造音乐。这或许可以归因于先前提到过的巴松叶人的价值观，即个人主义是不受欢迎的行为。婚姻的双方应当在身体上相配；人们不应该单独行动，而应该同伙伴们一起；这个原则有助于解释他们对于听音乐这一集体活动以及创造音乐这一个人活动的价值判断。但是进而，人们听音乐更多是为了学习而不是为了享受——而且那些表示更愿意创造音乐(在表演的意义上)的人给出的原因是为了积累财富而不是为了审美的目的。我们要再次提到，巴松叶社会中的乐师拒绝承认创作歌曲，而弗拉塞德人也显然不愿意这样做。因而这两种文化似乎都没有创造审美事物的明确意图模式。

构成西方审美的系列特征中的最后一个要素是审美哲学的存在，在某种意义上来说，这个因素是前五个因素的总结。我们已经多次指出，巴松叶人和弗拉塞德人对很多事物没有以言语表达的概念，我们也提到这些概念可能只是被民族志学者遗漏了。后一种情况虽然可以想象，但可能性不太大，而且无论如何有更重要的一点需要解决。

这两个社会在审美方面同西方社会的差异在语言的领域中最为明显。西方审美主要是语言性的；虽然手势和身体姿态对语言有补充作用，但是后者最为典型。我们要再次提到围绕审美发展起来的“语言丛林”，过剩的术语和描述性形容词，围绕中心问题的文字游戏。的确，关于形式和美的西方观念以及西方理想的特征在于一种明确的“审美语言”，而这正是巴松叶社会和弗拉塞德社会所缺少的。那么，我们可以提出这样一个关键问题，即没有语言的表达一种审美是否还存在；答案似乎显然是不存在，至少以西方的审美观念来看是这样的，而我们在本章中正是这样做的。按照西方的概念和惯例来看，巴松叶人和弗拉塞德人都没有审美。两个社会都有朝向我们所谓的艺术目的的活动；两个社会也显然都有评价性的判断；但是两个社会都没有西方意义上的审美。

这个结论有很多含义。它可能表明西方的审美是一种特别文化的特别产物，而且并不是人类社会的普遍现象。另一方面，虽然至少某些非西方社会不持有西方的特定审美观，但是这些社会对于同西方审美观相似的事物可能也有着某种态度，只不过没有被旁观者发现而已。巴松叶社会和弗拉塞德社会虽然惊人地相似，但是它们也可能并不典型。最后，或许可以说，西方审美只是有关艺术话题的一系列广泛原则的一种表现，而且它可能是普遍规律的例外。

在我们自身以外的社会中，有关我们在这里的所探讨的内容的资料比较少，而且已有的资料主要是关于视觉艺术而不是关于音乐的。然而，我们可以简要地提到四项此类研究，以便再次强调跨文化运用审美概念的难点，这对我们是不无益处的。

沃伦·阿泽维多(1958)试图得出一种所谓“对审美的结构性方法”，他的结论是艺术和审美是可分离的实体，后者特指“增加经验的事件的性质特征以及对事物固有品性的现时欣赏”(p. 706)。因而在阿泽维多的术语中，审美是一种态度而不是创造艺术产品所涉及的行为。从广义上来说，这与作为总结性结果呈现于此的西方审美特征的

六要素颇为相似；也就是涉及到对美的归纳、精神距离等等的审美态度。此处的难点在于，阿泽维多研究的是利比里亚的戈拉(Gola)社会，而戈拉社会似乎在一个重要的方面跟巴松叶或弗拉塞德社会相当不同：在戈拉社会中，有关形式、明确的意图以及情感的语言化程度显然很高，它们在一种精神距离的状态下被表达出来而且导向一种审美哲学(pp. 705—706)。这样看来，戈拉社会在审美方面和西方社会很相似，而阿泽维多是因为这种近似才发现了明确的戈拉审美观。他所谈论的审美态度是语言化了的，因而是可以观察到的并且是实际存在的，或者反过来，因为戈拉人有这些特定的态度，所以可以用语言将其表达出来。那么这意味着，正是因为戈拉人的观念认可并肯定西方审美的要素，所以阿泽维多才发现了证明戈拉人有审美观的有力证据。但是，看来巴松叶社会和弗拉塞德社会没有这些要素，也没有语言化的“审美哲学”，他们又是什么情况呢？

阿泽维多的工作的重要性在于，它试图在结构的基础上对艺术和审美做出区分，而且对于另一种文化中的审美状况贡献了重要而敏锐的知识。同时，由于那种文化同我们自身的文化在审美问题上的相似性，它可能没有得出我们所寻找的审美的跨文化定义。

西贝尔(Sieber)研究审美问题的方法有些不同，他创造了“未表达的审美”的概念，并将其特别运用于非洲的视觉艺术(1959)。创造这一概念的理由大致如下：非洲艺术象征着安全并“处于信仰核心的正中”。因而非洲人没有必要分析和解剖他的艺术，因为“艺术无一例外地加强着他的世界观的积极方面，积极参与着对他需求的满足，无论以什么方式界定，这都是理所当然的”。在任何特定的文化框架中，人们都“知道、理解、设想、分享”这样的目标，它们形成了非洲人的艺术观的基础。因而非洲人不需要一个表达出来的复杂审美观；所有这些设想都存在于艺术背后并构成了未表达的审美。

这种观点同阿泽维多的观点形成了鲜明的对比，因为戈拉人的审美是明确表达出来的。它所呈现的审美观念也不同于西方的观点，因

为它省略了审美的言语化哲学这个关键因素。从这方面来看，西贝尔的方法可能比西方观念具有更普遍的适用性，但是除非我们愿意改变对审美的词义理解，否则看来我们必须杜撰一个新词。“未表达的审美”这个短语有悖于西方对“审美”一词的通常用法。

麦卡莱斯特对于“功能性审美”这个短语的使用也存在着相似的难点。麦卡莱斯特在谈到西阿帕切人(the Western Apache)时指出：

> 在我们的意义上进行的审美讨论很少。对一首歌的评价几乎总是以对它的理解来表达，也就是对它的用途的了解。有一两个信息提供者确实讲到了他们喜欢叠歌较长而领唱较短的歌曲，因为它们容易学，但是人们通常偏爱重要的治疗歌曲或青春期仪式上的圣歌。这种“功能性审美”在无文字的人群中很多见(1960:471—472)。

“功能性”和“审美”两个词的并列似乎在语义的用法上自相矛盾。如果我们的态度是审美的，它可以同时又是功能性的吗？当然，打个比方，一座建筑物可以具有功能性而同时又被观察者以审美的方式观看，但是在这种情况下并不是对象具有双重性。建筑物只能是功能性的；审美的是观察者的态度，因为只有他能够提供审美的要素。同样，西阿帕切人的音乐可以是功能性的，而观察者的态度是审美的，但是麦卡莱斯特说他的信息提供者对它们的音乐并不持有审美的态度。因而，还是从西方含义来说，“功能性审美观”这个短语在使用上不仅有语义矛盾而且还有逻辑矛盾。

在关于肯尼亚的帕科特人(the Pakot)的一个案例中，哈罗德·K. 施奈德(Harold K. Schneider)讨论了一个不同的问题(1956)。在这里，帕奇(*pachigh*，指一种存在状态，事物的一种条件)一词可以被用于两种对象。第一类包括“那些被认为很美丽但不是帕科特人制造的东西”，比如大自然中的对象和外来品，而在我们的讨论中已多次出现的“审美态度”在这里再次得到了强调。第二类由帕科特人制造或获得的对象构成，“帕科特人自己把它们加入实用物品之列”。这包括颜料、涂色的珠子、贝壳、图案等等，需要注意的是，任何被称为“美丽”

(*pachigh*)的东西都是附加的而不是物品本身。对帕科特人来说，牛奶罐不是美丽的，但附加的灌注口是美丽的。

施奈德令人信服地说明了这一帕科特人观念的结果：

为了讨论的完整性，有一点必须要指出，即按照艺术的普遍定义把帕科特人的特定生活领域里或许可以被称为“艺术”的东西分离出来可能会有助于民族志的研究，但是如果不符合帕科特人对美的观念的话，这样的分类就注定会起到非常误导的作用。帕科特人不认可任何叫做艺术的东西。无论对于人为的事物或是大自然中出现的事物，他们只有帕奇或不帕奇的概念。我们为了这篇论文的目的而将二者分开的企图是非常不自然的，在某些情况下是可疑的，而且有悖于帕科特人的宇宙观。

简言之，我们或许可以提出，在对帕科特文化进行分析时，“美丽的”或“审美的”事物的范畴比“艺术”的范畴更恰当(p. 106)。

我们的讨论常常以这样一种观点为主题，即西方意义上的审美观涉及到对特定对象的一种有意识而且言语化的特别态度，正如上述六个要素所反映的那样。这一点可能适用于我们自身以外的某些社会，这不仅仅是猜测，然而同样明显的是它在另一些社会中并不适用。

还有和审美相关的一点需要说明，这涉及到审美与“做出评价性判断”或“带有鉴别力地做事情”之间的不同。显然，所有文化中的人们都会在“好”或“坏”的意义上做出评价性的判断，而且人们可能也都会带有鉴别力地做某些事情。好或坏的判断不一定包含审美，因为一次评价只是一次评价，每个社会都有无数种情况会涉及到这种二中择一。带有鉴别力地做事情也不一定是审美的，虽然它最终有可能揭示一种审美的态度。这些活动不一定包含着审美，因为它们本身都没有显示出一种审美哲学。

现在我们可以开始转向各种艺术间的相互关系的问题了，但是对这个问题的讨论将会比对审美的讨论简短一些，因为第五章已经触及过这个主题了。作为一种观念，各种艺术间的相互关系是同审美的概

念结合在一起的。这里说的不是艺术的综合，也就是把各种艺术集中在一次表演当中的方法，比如戏剧中就综合了视觉艺术、音乐、文学、舞蹈甚至建筑。各种艺术间的相互关系指的是这样一种观点，即艺术来自同一个源头，所有的艺术实际上只是同一个艺术，只是因为材料不同才以不同的方式表现出来。

苏珊·朗格对这种观点做了有益的总结，她指出那些持这种观点的人同意"……不同的艺术只是人类的同一种活动的多种方面，几乎每本近期的美学书籍都会在开头宣称，对艺术的通常分类是我们生活的一种不幸的结果"(1957:76)。朗格继续说道："不久这种普遍的相互关系就被描述成一种最初的特征或一种最终的理想结合……结尾大多同开头很像，引用很多权威的话来指责通常的划分，但是会提升到积极的建议，即艺术学校应当注意姐妹艺术，比如绘画、诗歌和戏剧"(p. 77)。

在朗格看来，问题是这样的：如果艺术是普遍的，而它的所有方面都是同一件事物的功能，那么它为什么以这么多名称存在？我们得到的回答是，艺术家以不同的材料工作，因而他们看来在做不同的事情。朗格不满意这种回答，她提出的难点是，艺术的根本统一性只是一个假设但没有得到论证："我们最终并没有得到我们开始时想要的——发现、澄清或论证"(p. 78)。

她这样解决这个问题：

> 我用完全相反的方法研究各种艺术间相互关系的问题：假定每种艺术都是独立的，按顺序询问它们创造了什么，这种艺术的创造原则是什么，它的范围和可能的材料是什么。这样的方法显示出造型、音乐、芭蕾、诗歌这几大艺术类别之间的差异。通过寻求这些差异，而不是激烈地否认它们的重要性，我们可以发现它们比我们所想象的更加深奥……
>
> 但是如果你尽可能广泛和细微地追踪艺术间的差异，那么你会到达一个点，超越了它你将无法再做出任何区分。在这个点上，深层的

结构手段——矛盾的意象、交叉的力量、强烈的节奏以及它们在细节、变体、一致性上的对等物，简言之，所有的组织手段——会揭示我们从自然中学到的动力形式的原则，这种学习是自发的，就如同我们从长者那里学会语言一样。在各种艺术中，这些原则似乎都是那些组织上统一、形式上具有生命力或富有表现力的作品的决定性原则，而这些正是我们所说的艺术的意义。

各种艺术的统一性存在于它们不能再被区分的地方(p. 78—79)。

朗格似乎肯定各种艺术有着基本而潜在的一致性，但问题是，如果我们想证明它存在于不同文化中，那么我们必须采取下面两种立场中的一种：或者所有艺术来自人的创造力这同一种源头因而相互关联，或者艺术的相互关联只是人类说的，因而人类自己制造了一种实际上并不存在的统一性。如果我们采取第一种观点，那么按照逻辑可以假设，世界各地的艺术家会广泛认可这种显著特性存在着一种普遍的原则；如果我们采取第二种观点，那么我们会假设这种观念是西方的，它同西方的审美观念直接相关，在其他文化中只能通过分析评价来展示，而不会在民间评价中出现。这些不是简单的问题，我们无法在这里解决，但是从巴松叶社会和弗拉塞德社会得到的证据的确表明，这些文化中的个人很少认可或不认可艺术间的相互联系。

我们记得，霍恩博斯特尔(1927)至少在部分上以交感的证据来支持他关于艺术统一性的观点。也就是说，我们把一个感官领域中的语言描述转化为对其他感官领域的产物的描述；比如，明亮是一个可以用于好几种感官领域的概念。我们还记得巴松叶人不这样做，除非在最特殊的场合中；弗拉塞德人也一样。分析和讨论颜色与音乐之间的联系(如果有这种联系的话)在巴松叶人和弗拉塞德人看来很可笑而且不太正常。在同巴松叶艺术家和弗拉塞德艺术家交谈的无数个小时里，我们没有发现在音乐和雕塑、艺术设计和气味、舞蹈动作和建筑物形状或任何其他的组合中存在着可比性，至少对这些艺术家来说是这样的。巴松叶文化和弗拉塞德文化在这方面有可能是例外；比如，

沃特曼说，在伊尔卡拉人“最大的音乐类别中，几乎每首歌都有一个相关的图画或硬木雕塑、故事、舞蹈，以及仪式片断”(1956:40—41)。

贝霍在谈到前黄金海岸的时候说：“我是否可以解释一下，当我谈到音乐的时候我指的是击鼓、跳舞和唱歌？它们是一件事物，不能被分割开来。如果我们说一个人有音乐才能，我们的意思是他懂得所有的舞蹈、鼓点和歌曲”(1952:31)。恩克蒂亚在谈到艺术在表演中的综合时可能想到了它们的相互关系，他这样说：

> 通过观察财产舞蹈剧的参与者的态度和行为，我们发现财产舞蹈不仅仅是为了满足信仰的要求而进行的。对于上演财产舞蹈的社群来说，它还具有审美的价值。因而对戏剧要素——狂喜的行为、音乐和舞蹈——的综合，以及动作程序、表现形式、行动的优雅、动作的表现力等方面的细节受到了关注(1957:6)。

然而，所有这些评论都来自受过西方传统训练的旁观者；我们仍然不知道艺术家对他们的艺术是否也这么看。

我们可以说有些东西是艺术家所看不到的，这样说很容易，特别是在有关艺术的问题上，但是这样说也可能很危险，尤其在跨文化的情况下。在理解人类现象时，分析评价是适合而恰当的，而且也是必需的，但是我们只有在获得明确证据的基础上才能得出结论并成功地运用分析评价。对于西方审美观念的适用性以及艺术间相互关系的概念，我们都无法明确地证实，因而我们不能假定它们是人类社会中的普遍现象。另一方面，反面的证据仅仅来自巴松叶和弗拉塞德两个社会，它们也不足以使我们认定这两个概念仅限于我们当前想象的分布范围。可以肯定，阿泽维多的描述表明戈拉人有一种审美，它的表达方式同西方审美惊人的相似；同样，戈拉人很可能也认为各种艺术是相互关联的，虽然阿泽维多没有谈到这个问题。无论如何，这些问题对民族音乐学家来说具有非常重要的意义和影响，因为民族音乐学家几乎从定义上来说就是从事比较研究的学者，他们理应加深我们对这些问题的理解。

第十四章　音乐与文化史

以音乐为手段来理解和重建文化史很久以来就是民族音乐学的一部分，在此过程中本学科的学者借用了人类学的进化理论和传播理论的各种方法。这种研究逐渐不再盛行了，因为作为它们基础的理论框架被证实存在着错误或缺陷，不过这种兴趣在最近几年有些复苏。这首先发生在非洲民族主义者的领域里，由于新出现的政治目的、理论目的和实践目的，文化史的问题在这里变得异常重要。相对于有文字历史可考的领域的研究者来说，研究非洲历史的学者开始使用更多样的分析工具，这些工具包括：结合历史记录的考古学、口传文学、对民族志分布的分析、语言关系、植物学的证据、视觉艺术，以及可能最近才开始使用的音乐。当然，最后一种关注再次提出了关于音乐是否以及如何有助于文化史研究的一些问题。

这里的首要问题是“重建文化史”这个短语意味着什么，还有音乐可以怎样应用于这一过程，因为使用任何的特定调查手段都最少包含三种不同的可能性。首先，任何人群的文化史都包含一部分对生活方式的记述；也就是说，在任一时间点上，某个人群的文化总目中都包含着讲述该人群及其生活方式的某些项目。不论项目多还是少，这种描述可以通过使用历史记录或考古挖掘来获得，后者所达到的时间深度

通常要深得多。通过这种方法我们能学到关于一种生活方式的特定知识，而它的局限性将在以下有关音乐的情况中得到说明。

然而，在考虑重建文化史的时候，必然会有一种暗含的动力，它涉及到一个更广泛的框架，即时间中的发展。在这种情况下，我们着眼于文化变迁以及作为时间过程的历史，而且我们关注任何对过程有所暗示并使我们能够重建过去的理论。在一定的限度之内，音乐同样也可以用于这一方面。

最后，在使用一种特定工具——在这种情况下是音乐——的时候，我们必然会问，这种工具是否具有某些独特或特殊的属性使它特别适于解决重建历史的问题？

我们会依次考虑上述的每一种方法，但是首先要说明的是，由于音乐的某些特性，它在这一类问题中的潜在重要性非常多样化。根据已知的情况，没有哪一种无文字的文化曾经独立地为其文化所界定的乐音组织发展出一套记谱体系，这意味着，准确重建音乐的听觉形态的希望比较小。正如下面将指出的那样，有人曾经依靠特别的考古技术或推理的人类学理论在这方面做过一些尝试，但是这种尝试似乎不太有效或可靠。因而，在重建整体的文化史方面，追踪具有一定时间深度的乐音看来并不是很富有成效的办法。

同时，音乐不仅仅表现在声音上，也表现在乐器上，而有些乐器的确在相当长的时间里一直存在。因此，对于音乐这一重建历史的工具，我们必须考虑到两方面，并且要做好准备在可能的情况下使用二者之一或全部。

最后，作为一个实体存在的乐音本身有三种主要的特征（下面将会说明），它们使得它在文化接触的重建当中具有潜在的特殊价值。这些特征最终会把声音变形为统计数字，并可能在将来为我们提供一种非常有效的分析工具。

对于一个人群的文化史，有一种方法是描述那种文化在任何特定时间的情况。问题是对于音乐能否这样做，如果能的话，它又会告诉

我们哪一类的事情。

虽然以文字记录的历史文献不是我们主要的关注点，但是这个信息来源也不可忽视。恩克蒂亚在对西非音乐进行民族史研究时使用文字材料来评估那些“看来对音乐组织方式的主要变化有所影响的因素”。他列举如下：“政治因素，比如那些控制或促进国家、帝国的创建和管理的因素……贸易事务，以及……宗教”（未注明出版日期：5）。科尔比曾经利用历史文献将木琴在东非的历史上溯到 1586 年（1953：47），而且从那时起，很多关于最近四个世纪的非洲乐器的资料为我们提供了相当重要的信息。

在音乐的声音方面，时间的深度要短得多。虽然在早期的旅行家、探险家、传教士以及其他人的记录中不时出现记谱的歌曲片段，但是这些记谱的正确性值得怀疑，而直到近代才开始出现按留声机唱片记谱的大量可靠的音乐样本。例如，在 1917 年，霍恩博斯特尔记谱并分析了由梅克伦堡公爵（Duke of Mecklenburg，1917）率领的德意志中非探险队在 1907 年到 1909 年间收集的歌曲，而且同一时期还给我们留下了很多组其他的歌曲。

问题是，这种材料是否对我们重建文化史很有帮助，如果是的话，表现在什么方面。显然，知道卢旺达人在 1907 年的时候有音乐并没有给我们带来多少益处，甚至被欧洲专家缩减到谱子上的那种音乐的确切形式也不能给我们什么帮助，虽然在文化变迁的理论框架内来看它们具有相当重要的意义。然而，如果我们想要找到一个例子来证明这种早期材料同我们今天所能采录到的音乐大不相同，那么我们就会面对一个非常重要的问题，因为我们会被迫得出这样一个结论，即在此期间发生了影响力相当大的历史事件，无论是通过内部影响还是外部影响发生的。据我所知，过去和现在的乐音体系并不存在如此显著的不同，但是也没有人真正仔细地对这些材料进行过比较研究。

对乐器历史记录的研究可以提供很多同类的信息。我们应当料到乐器形式存在着文化连续性，而且就我所知我们也应当发现这种连

续性，但是这方面也同样没有得到彻底的研究。

这种通过历史记录的重建可以使我们了解所涉人群历史的某些情况。从本质上来看，我们所收集到的信息显然基本上指向音乐和乐器本身的历史；也就是说，音乐是文化的一部分，文化在时间中发展，因而通过音乐我们可以接近某种历史。进而，如上所述，我们预期的变化进程多多少少有着某些秩序；当已知记录显示出不连续性的时候，正如当前所讨论的音乐中的情况，我们应当期待为它们找到原因。总而言之，只要有文献，我们就应当以历史学家和民族史学家精心设计的方法利用它们。

然而，在没有文献的领域，也可能有其他的有效方法；其中之一就是对歌词的使用。我们曾经在第十章讨论过作为历史记录的歌词，这里有必要再列举一些更深层的评论。比如，沃特曼和巴斯科姆(Bascom，1949：21)在评论非洲的话题歌曲时写道：

……我们知道，纪念历史事件或讨论有持久吸引力的事情的话题歌曲会延续很多世代。于是，关于18世纪战争的歌曲在尼日利亚仍然流行，正如特立尼达人创作的那些嘲弄奴隶监工或者纪念齐柏林飞船或肯特公爵及夫人首次到访的卡里普索歌曲一样。

同样，赫斯科维茨指出了达荷美歌曲的历史用途：

在这个无文字的人群中，歌曲曾经是而且现在仍然是历史的主要载体。在叙述为沦为奴隶者的灵魂进行献祭的相关仪式时，歌曲的这一功能得到了非常清晰的体现。有一次，信息提供者忘记了他要献祭的重要人物的顺序。在指甲咔哒声的伴奏下，他开始低声唱歌，并持续地唱了一会。当他停止的时候，他又清楚地想起了那些名字。他在解释他唱的歌曲时宣称这是达荷美人用来铭记历史事实的方法。那些在这个王国处于独立状态时到访过的人谈到了歌手作为“记录的保存者”的角色(Herskovits，1938b：II，321)。

恩克蒂亚在调查加纳的加人(the Ga，1962)文化史的一个问题时

曾把歌词的内容当做一个要素使用，而巴克谈到了在玻利尼西亚的曼加雷瓦岛(Mangareva)上歌词被当做历史来使用的情况：

作为知识分子，若戈若戈(*rogorogo*)在他们的研究领域中采用了本地历史……以及族谱。在社会性集会上，人们请若戈若戈背诵正确的族谱，而他们创作和演唱的歌曲赞美了宗族的高贵。若戈若戈为神话、传说、传统、历史故事、族谱提供了公认的版本；不用说，是他们这个阶层为众多的口传文学添加了地方性的细节(1938:305)。

我们还可以进一步引述更多的例子，虽然以文化史的观点研究歌词的案例并不多见。在这方面还有一个纯正性的问题，也就是歌词所传递的信息或叙述是否准确。这同是否认可口传文学的纯正性的问题相似，但是至少我们有一个例子显示，有一首歌词在过去的 64 年里都没有改变。这就是《恩科西斯可莱尔依非洲》(Nkosi Sikelel'iAfrica)，据罗兹(1962:16—17)记载，它在 1899 年尚甘卫理公会派牧师 M. 博文尼(M. Boweni)的神职授任仪式上首次公开演唱，而最近被非正式地用为中非和南非的国歌。那么，看来歌词可以在相当长的时间里保持民间语言，虽然我们不知道究竟是多长时间。对这个问题的研究和分析可能会使调查者得到一些相对重要的历史信息，不过对于这一时间跨度是否很长的问题还有些疑问，虽然沃特曼和巴斯科姆宣称这一时间大约是二百年左右。同时，相对于重要的历史时期而言，对较近时期的历史性重建也同样具有自身的价值，而且如果歌词具有局限性的话，音乐在这方面看来很有用处。

重建文化史的另一种方法，是通过音乐的使用对任一特定时间点的某种文化进行描述，而这有赖于考古发现。这一方法已经用于两类问题的研究。

第一类问题主要由一些欧洲学者进行研究，他们把对古物研究和乐器学的兴趣与才能融为一体，并在对埃及的研究中最好地阐明了这类问题。有人指出，有关埃及乐器的研究特别丰富，这是由于——

沙漠土地的极度干燥以及埃及人对于绘画和雕塑的魔力的信仰。干燥使得数百件乐器免于腐烂，而且许多音乐场景被描绘在墓壁上……

……人物之间的空白处写满了简短而纯朴的文字，它们对这些埃及艺术品进行了解释。“他在弹竖琴”，它们这样说道，或者，“他在吹笛子”。因而，我们差不多知道了所有埃及乐器的准确名称（Sachs 1940：87）。

这两个因素使我们有可能复原古代埃及乐队的乐器编制，以及一定程度的音阶类型甚至乐队的音响效果。乐器使研究者可以非常精确地将声音量化，而对于无法得到的乐器，萨克斯和希克曼（Hickmann）等学者通过竖琴等乐器演奏者的指法复原了它们的形制以及可能的音响，因为它们出现在大量的绘画和浮雕中（Sachs，1921，1940，1943；Hickmann，1952，1955a&b）。

考古记录并不总是这么丰富，因为乐器多为木制，而埃及的干燥也并非普遍现象。不过还是有明显的例外，最好的例子有非洲的铁锣和石锣等等；我们在这里会简要地谈到后者，而前者则留待稍后讨论。

近来有相当多的出版物都专注于所谓的非洲“石锣复合体”（例如，见 Fagg，1956，1957；Conant，1960；Vaughan，1962）。它们是以所谓“振纹”为特征的可以鸣响的石头，“振纹”是经石锤有意的反复敲打而形成的杯状凹陷。石锣已经在尼日利亚、喀麦隆北部、乌干达、苏丹、葡萄牙、布列塔尼、威尔士和英格兰被发现。

对于石锣以及有时被认为与之相关的岩石滑板（rock slides）和岩画等现象，人们的解释各异。例如，法格（Fagg，1957）把它们描述为史前巨石文化的一连串产物，并让人们注意一种常见的解释，即石制乐器是人类最早的音乐表达方式之一（1956：42），而科南特（Conant）赞同一种更有限的解释：

……石锣的使用是否代表了资源丰富的鸣石对原料要匮乏得多的铁制双手锣的一种取代？两种乐器的音质如此相似，以至于有时候很难将它们区分开来……换言之，如果最终证实石锣和铁锣的分布区

域大约一致，那将极富启发性。那么，石锣的意义可能很大程度上在于非洲炼铁术的传播，而这在一些史前学家看来与班图语人群的扩散有关(1960:161)。

既然我们对石锣的古老状态还没有确切的认识，它们对于重建非洲文化史的有效性显然只有通过进一步的研究才能确立，但是现在似乎有这样一些倾向，它们试图通过描述现有的习惯方式来揭开石锣过去的用途之谜。于是沃恩(1962)描述了尼日利亚的马尔吉人(the Marghi)在当代使用石锣复合体的情况，并认为这一复合体的各部分"应当被视为一种大得多的行为语境—通过仪式—的明确变量"。他列举了下列他觉得有可能表现了这种复合体特征的模式(p. 52)：社会反叛、童年的象征性重生、成年时代的诞生、祈求丰收的仪式，以及公众信息，他这样总结他的讨论：

> 按照马尔吉人的材料来推断尼日利亚的所有其他岩画是不明智的，但是这些资料暗示着岩画和石锣可能的行为基础。更重要的是，它们表明从对物质特征的古物收集式研究转向对通过仪式的研究有可能带来关于绘画、锣以及相关现象的新发现，并且肯定会有助于我们更深地理解这些非行为性人造物的含义(P. 52)。

这种资料主要显现出两类信息。第一类涉及到音乐本身的历史，而在这种情况下重点在于文化的单一方面及其在时间中的发展。第二类涉及到对任一时间点的文化阶段进行描述的音乐，以及主要通过推断而得来的音乐与文化其他方面的关系。后者是一个重建的过程，它依赖于证据，但同时也依赖于有控制的比较分析和逻辑演绎。

通过对音乐的合理运用来重建文化史的第二种主要方法，是建立一些理论来表明在时间进程中起作用的重大过程。在过去，人类学曾见证了很多这种理论的起伏兴衰，出于几个原因，我们将在这里讨论其中的一些。第一，进化论和文化圈(*kulturkreis*)的理论形成了民族音乐学历史的一部分。第二，这些理论都留下了它们的印记，虽然我们可能不愿

而且不能接受它们最初的说法。第三，虽然这些理论的总模式现在受到了反对，但是它们包含的一些事实和推论显然不无价值。

当今最难以被人接受的是音乐发展进化论，特别是其中的某些，它们依靠现在看来无效的比较方法，把世界上各种文化的事实归入一些系统，而这些系统"证实"了经演绎而成的理论。经这种归纳而得到的系统包含一些人类必经的文化阶段，对此我们无须考虑。

同样让人难以接受的是关于某一音乐风格或乐器的特别最终起源。例如，鲍尔弗(Balfour)认为非洲的摩擦鼓起源于柄膜风箱(stick-and-membrane bellows)，并发现二者在非洲大陆的分布地区基本相连(1907)。虽然他的观点可能正确且令人信服，但是假设柄膜风箱源自摩擦鼓或许也同样符合逻辑，以这种方式寻求本源似乎收效甚微。

在柯比(Kirby)的著作中可以找到另一种进化论式的分析，它更节制一些，但在很大程度上仍然是推测性的。柯比提出了乐弓发展的一种顺序，不过他基本上仅仅把他的分析应用于布须曼人。他推测猎弓可能是许多弦乐器的本源。第一阶段是射箭时弓弦发出的声响；在第二阶段中，猎人想到"用箭轻击他的弓弦，于是使用了一种使弦发声的新方法"。在第三阶段中，许多弓被一起放在地上，由一个人击打，而当演奏者学会把他自己的身体用做共鸣箱、加入外来的共鸣体等等的时候，更多的进化证据就被视为理所当然了。还应指出的是，根据柯比的理论(1953：193—195)，布须曼人岩画的存在验证了第三阶段。在乐音方面也有人做了相似的归纳，例如，菲利普斯(1953)提出了音乐发展的一系列普遍阶段，并试图把它们特别应用于约鲁巴人的音乐。

内特尔对于北美沙瓦尼印第安人(Shawnee Indians)的音乐所做的归纳是同一方向的归纳中较近期的一个，不过他的方式更谨慎一些。在这个案例中，内特尔汇集了历史数据和音乐构造的资料，并由此得出了关于沙瓦尼人历史的结论。然而，他的著作以及所有进化论构想的基础是这样一个假设，即从时间的角度来看，文化从简单向复

杂演变，于是内特尔假定最简单的歌曲是最古老的，最简单在这里意味着“窄小的音域，简单的形式，以及两三种音阶”(1953a：284)。年轻一些的体裁是那些较复杂的歌曲，更年轻的是那些体裁看来可能借自南方平原部落的歌曲，而最年轻的是起源时间已知的佩奥特(Peyote)歌曲。

内特尔的研究始于这样一个基本事实，即沙瓦尼风格在内部是多样的，有些歌曲表现出一定的特征集合，其他歌曲则表现出另一些特征的集合。在沙瓦尼人这个特别案例当中，风格多样性的事实有助于说明它在形成中所受到的影响，而这些又可以同沙瓦尼人迁徙的历史记录联系起来以便确定这些人的历史。

此类研究的主要问题是它设定了一种简单-古老症候群。虽然有许多考古证据表明，技术的发展随着时间的推移而从简单向复杂前进，而且依照逻辑我们也可以假设同一规律适用于音乐，但是在没有真正的文献证明的情况下应用这一假设是极为困难的。我们可以指出，印度的音乐体系极为复杂同时非常古老，而美国的摇滚乐相当简单却相对年轻。我们也可以提出，一种简单的体裁必然是新的，因为它还没有足够的时间来发展。关于简单性作为时代的评判标准的问题已经有过很多的讨论，它在技术进步的研究中看来的确有用(Sapir，1916：13)；它是否像适用于工具制造一样适用于音乐构造或音乐观念仍然是一个有待讨论的问题。

那些有志于把进化论作为一种文化理论来研究的人们往往也非常强调人类文化诸方面的终极起源，而这种关注也是民族音乐学某些时期和某些方法的特征。内特尔(1956：134—137)总结了这一类理论，并提出了自己的观点：“假设远古时代存在一种未分化的交流手段，它既不是语言也不是音乐，但具有它们所共有的三个特征：音高、强弱和时值”，而在这种早期交流手段的基础上，经过长时间里逐渐分化的一系列阶段，“语言和音乐这两种特殊的媒介发展了起来”(p. 136)。

人类学家们一直避免对文化诸方面的终极起源进行寻找，原因很简单，因为它们看来是无法重新找到的。石器可以持久地存在，并且可以用来同其他种类的工具进行比较，按照地层学的关系排列，但是观念却不会留下有形的残余物。虽然音乐的终极起源可能为有趣的甚至有逻辑的推论提供素材，但是这些理论只能是理论。

在对文化史的重建中，进化论方法并不特别有望发挥其可能的作用。我们为了使用这种方法似乎必须要做出不合理的假设，也就是说，如果有人在某处发现了柄膜风箱，在另一处发现了摩擦鼓，那么按照鲍尔弗的说法，第一个人群的文化必然比第二个人群的文化更古老。同样，把简单的猎弓作为乐弓来使用的人群的文化必然比使用七弦乐器的人群的文化更古老。或者，使用二音或三音旋律的人群比使用六音或七音旋律的人群有更古老的文化。我们可以毫不费力地追随这种命题的逻辑；问题是逻辑和演绎并不能代替经验结论。

同类的批评也适用于有关文化各要素起源与历史的文化圈理论，不过由于音乐在这类归纳中占据了如此大的比例，这里有必要进行一些讨论。

弗里德里希·拉采尔(Friedrich Ratzel)提醒我们注意西非和美拉尼西亚的弓在箭杆横断面、弓弦的材料和绑紧方法以及箭的羽毛装饰方面的相似之处，并由此确立了一系列推论的第一步。然而，利奥·弗罗本纽斯(Leo Frobenius)将观念推进了一步，他提醒我们注意这两个地区各种其他在他看来相似的文化要素；弗罗本纽斯至少有一次将鼓用做一件主要的证据：

> 我们对文化的解剖调查可以从非洲鼓的形式开始。大部分非洲鼓都包含一根被挖空了的木头，一边或两边蒙着兽皮。我们在这里不必详述，我也只需说明这一事实，即印度尼西亚加固鼓的方法在西非海岸又出现了。除了这些最通常的鼓的形式，还有的鼓全部由一根被削圆或带有棱角的木头制成；后者常常为楔形，宽阔的一面置于地上。木头的内部从一道裂缝被掏空，这道裂缝总是位于宽阔的那一面。裂

缝的末端常常被扩大，这种扩大在刚果鼓上形成了一个圆孔，在喀麦隆鼓上形成了一个尖角。喀麦隆著名的信号鼓或电报鼓就属于这一类。蒙有兽皮的鼓在整个非洲都有分布，除了非洲最南端以外，而木鼓只出现在刚果盆地和上几内亚、下几内亚地区。蒙兽皮的鼓自著名的小米钵发展而来，而小米钵指向东印度。地中海沿岸的文明有相似的陶制鼓，它们同波斯发现的鼓以及德国史前墓地中发现的鼓都有联系。那么，木鼓属于非洲文化中的马来-尼格利陀(Malayo-Negrito)因素。它们在美拉尼西亚重现，并在玻利尼西亚经常出现。显然，它们肯定和高大的竹材有着同样的发祥地，因为这些鼓从竹子发展而来(1898:640—641)。

弗罗本纽斯把乐器作为相似性的标准之一，在非洲发展了四个文化圈：尼格利陀(Negrito)文化圈、马来-尼格利陀(Malayo-Negrito)文化圈、印度-尼格利陀(Indo-Negrito)文化圈、闪米特-尼格利陀(Semito-Negrito)文化圈。按同样的顺序，它们分别包括以下的乐器：1)作为乐器的棍棒；2)竹笛、坦格拉(tangola)和鼓、木制定音鼓、马林巴琴；3)小提琴、吉他、陶制低音鼓、铁制定音鼓、铃鼓；4)古波(gubo)、哥拉(gora)，作为鼓的兽皮、钵形鼓、壶形鼓(1898:650)。其他人也类似地利用过乐器，比如安克尔曼(Ankermann,1905)。

有关美拉尼西亚-西非之间的联系以及文化圈的观念确立之后，它们得到了其他理论家的发展，而乐器几乎总是这些构想的一部分。乔治·蒙坦顿(George Montandon,1919)设计了一个包含十个文化圈的体系，并提出最初的发展发生于喜马拉雅地区及其周边，然后经过大洋洲到达非洲，而像通常一样，对乐器的引述是他的重建工作的一个主要部分。

具体说来，对于非洲他得出了含有五个文化圈的一个系列，包括1)原始非洲(africaine Primitive)文化圈(公元前一万五千年到公元前两万年以上)[包括飞去来、牛吼器、哨子、喇叭，以及其他作为乐器的体鸣物]；2)尼格利蒂安(nigritienne)文化圈(公元前一万五千年前后)

[排箫、原始木琴、木鼓、乐弓]；3）原始宗教（protokamitique）文化圈（公元前一万年前后）[从 1 和 2 发展出的乐器]；4）卡米托-闪米特（kamito-sémitique）文化圈（公元前七八千年以后）[同样的乐器加上印度乐器]；5）新闪米特（néosémitique）文化圈（公元七百年以后）[起源于西非的乐器，包括雷贝琴、各种琉特琴，等等]（1919：93）。

这些发展又促生了一些深层的构想，它们原则相似，但完全专注于乐器。在 1929 年出版的《乐器的精神与发展》（*Geist und Werden der Musikinstrumente*）中，库尔特·萨克斯运用文化圈理论为一切乐器的历史设计了一种全球性的理论，其中涉及到他设立的二十三个层（strata）；这种理论后来在安德烈·谢夫纳（André Schaeffner）对非洲多贡人（the African Dogon，1956：29—30）的研究中得到了确证，并且为霍恩博斯特尔对非洲乐器的一次广泛研究奠定了基础（1933）。

霍恩博斯特尔相当仔细地比较了他的“群”（groups）的概念和萨克斯的“层”的概念，并发现它们大体上一致，只是在具体的情况下有所不同。霍恩博斯特尔显然只运用了乐器分布范围这个单一的标准，并且假定分布最广的乐器必然也是最古老的乐器，他总结出以下十二个群：“I. 初期文化。1. 普遍的乐器：绑绳的摇响器（rattle）、牛吼器、骨笛、刮擦的体鸣乐器；2. 普遍的-零星的非洲乐器：末端吹奏的螺号；3. 零星出现于各处的乐器：打击乐器的击棒。II. ‘古代苏丹’。广泛但并非普遍的乐器：葫芦制的摇响器？圆筒形的鼓、口弓。III. ‘西非’。西非和中非、南亚和东亚、南美：裂缝鼓、球形笛、圆木制的木琴、鼻笛。IV. ‘中厄立特里亚（*Mid-Erythraean*）’。东非、南亚和东亚-南美：排箫、踏管（stamping tube）、中孔笛（central-hole flute）、（葫芦鼓）、单皮沙漏鼓。V. ‘泛厄立特里亚，早期’。印度尼西亚-非洲：葫芦；木琴、铁铃、杯形鼓。VI. ‘泛厄立特里亚，晚期’。印度-非洲：带有葫芦共鸣体的弓、带有凹口琴桥的竖琴-齐特琴。Via. ‘霍瓦（Hova）’。印度尼西亚-马达加斯加：平板齐特琴、管状齐特琴。Vll. 古代西南亚-古代埃及：1. 初期含米特语族（Proto-Hamitic）？动物角。2. 前伊斯兰教。弓

竖琴。3. 后伊斯兰教。双单簧管、带柄的鲁特琴。Vlll. 佛教。佛教亚洲，偶尔在西北非：双皮沙漏形鼓。IX. 前基督教，西亚洲。阿拉伯半岛、东亚、苏丹：带弓的里拉琴。X. 后基督教，前伊斯兰教。西亚-印度尼西亚、西非：钩状鼓棒。XI. 伊斯兰教。东北非、西亚-印度尼西亚：带柄和侧钮的提琴、定音鼓(1933：299—301)。

最终，萨克斯在晚些时候(1940：62—64)简明地解释了他的"方法"，并将他的二十三个层和霍恩博斯特尔的十二个群缩减为三个主要的方面。关于他自己和霍恩博斯特尔都使用的方法，他指出了以下的主要公理：

1) 在一定区域中零散分布的物件或观念比在同一区域中随处可见的物件更古老。

2) 只在偏僻的山谷和岛屿上保存下来的物件比在开放的平原上使用的物件更古老。

3) 在世界上传播得越广的物件越原始(P. 62)。

在按照这些原则发展出的构想中，他得出了以下结论：

早期层所包含的乐器在时间上属于旧石器时代，在地理上分散于世界各地。它们是：

体鸣乐器	**气鸣乐器**	**膜鸣乐器**	**弦鸣乐器**
摇响器	牛吼器		
擦奏贝壳	带状簧		
(rubbed shell)	(ribbon reed)		
刮响器	无孔笛		
(scraper)	(flute without holes)		
脚踏穴			
(stamped pit)			

在早期层中未出现鼓和弦乐器。

中期层所包含的乐器在时间上出现于新石器时代，在地理上散见于几大洲，但它们并不是全球性的乐器。它们是：

裂缝鼓	有孔笛	鼓	落地竖琴
踏管	喇叭		落地齐特琴
	贝壳喇叭		乐弓

后期层所包含的乐器在时间上出现于新石器时代的更近的时期，在地理上局限于一定的地域之内。它们是：

擦奏木头	鼻笛	摩擦鼓
篮筐摇响器	横笛	鼓
木琴	横吹喇叭	鼓棒
口弦		

这个粗略的年表虽然由有关分布和史前史的客观资料构成，但它也同时满足了人们对手工艺和文化层面的关注。

这样的理论性公式有多大用处呢？首先，我们似乎没有什么必要接受弗罗本纽斯和蒙坦顿提出的命题，部分上讲，因为大约 60 年前无法得到的事实性信息现在可以得到了，而这使得他们的一些假设站不住脚了，不过主要是因为他们两人看来只是在努力为一个演绎性的构想提供事实。最严厉的批评必须指向关于“时间层”的假设。然而，非洲和世界其他地区之间在人口迁徙和文化方面的关系还从未被明确地证实或证伪，而文化历史学派提出的关于形式和数量的标准在研究更特定范围内的传播问题时仍然大有用武之地。

同样的批评也可以应用于霍恩博斯特尔和萨克斯的著作，不过他们的归纳显然建立在更可靠的信息之上，而且他们使用信息的方法也更加谨慎。令人称道的是，两人的研究都为理论注入了极为广博的乐器知识，而且很明显，以最广阔的视角来看，它们的结果可能相当正确。他们讲求逻辑，并且更谨慎地以事实支撑他们的逻辑；最大的难点在于接受关于传播过程的三个前提，而如果我们不能按萨克斯提出的标准去接受它们，那么这个理论必然要倒塌。总之，霍恩博斯特尔和萨克斯采取的方法比弗罗本纽斯和蒙坦顿提出的方法显得更合理；它们代表了在传播学框架内的材料运用方面的一次进步。

无须概述，传播学被加以越来越多的限制，重建文化史的工作也在应用越来越严格的方法。但其结果是，分布和传播在某些原则的基础上被更有节制地使用了，赫斯科维茨简述了这些原则：

全面地考虑，看来回报是值得付出的努力的，条件是1)被分析地区应具有被认可的历史统一性，以及2)把目标定为历史发展的可能性，而不是历史发展的绝对事实(1948:521)。

在这些条件下，我们可以对一些更近期的乐器传播研究进行分析，并对它们在重建文化史中的价值进行评估。

文化集合体(culture clusters)的概念作为梳理文化的一种分类手段，最早由P. H. 格利弗(P. H. Gulliver, 1952)提出，梅里亚姆(1959a)在研究前比属刚果时进一步讨论了这一概念。在后一篇文章中，作者比较了文化集合体和文化区域的概念，并指出：

然而，集合体的概念弥补了区域的概念中缺少的一个方面，即它暗示一种以历史事实为基础的种属关系以及我们所谓的共同属性。在文化区域中，我们假定从一个或更多的中心进行的传播，并且常常能够追溯其踪迹，然而根据定义，在一个集合体中，我们发现的不仅有传播而且还有共同属性的要素。那么，举个例子来说，芒戈人(the Mongo)说他们之间都有关联，并且有神话和其他方式来"证明"，在这一点上他们跟弗拉塞德印第安人和桑波伊尔(the Sangpoil)印第安人颇为不同。弗拉塞德印第安人和桑波伊尔印第安人同样被归为北美高原地区的人群，但是他们否认相互之间有任何关联。集合体包含一种公认的历史一致性，而区域虽然也表现出一致性，但只是一种描述性的一致性。

那么，从这些方面来看，我们的主要目的在于对刚果的人群进行一种分类性的描述。他们的文化可以被划入一些小组，根据是共同的特征和情感合成体，以及最重要的公认统一性。这里暗含着一种由于共同属性的因素而形成的种属关系(1959a:374—375)。

如果我们认可文化集合体的存在，并进一步认识到乐器可以表现集合体的物质特征，那么我们自然会想到乐器和集合体的分布范围应该大约一致。实际上，刚果的情况正是这样，J. S. 劳伦蒂(J. S. Laurenty)尝试着为那里的某些乐器画出了分布图(1960)。在评论劳伦蒂的著作时，笔者试图提醒读者注意集合体和乐器之间的相互关系。

首先，他[劳伦蒂]发现，在乐器分布方面，刚果河以北和卢瓦拉巴河以东的人群，同刚果盆地里那些处于刚果河以南和卢瓦拉巴河以西的人群有相当显著的差异：这种差异存在于加固鼓皮的方式；在北方和比较靠西的地方有木琴、齐特琴和竖琴一起被发现，而在盆地里没有；而盆地里发现了复合乐弓(pluriarc)，北方和东方却没有。那么河流就成为一个明显的分界线，一边是竖琴和齐特琴，另一边是复合乐弓。在人群划分的基础上来看，这种分别就显得不那么意外了；复合乐弓是在盆地里的芒戈人当中发现的，他们的各个群体组成了一个相互关联的巨大集合体……；而竖琴、齐特琴和木琴属于诸如芒贝图人-阿赞德人(Mangbetu-Azande)以及相关的曼武人-莱塞人(Mamvu-Lese)这样界限分明的集合体……

一般认为，曼武人-莱塞人大约在17或18世纪之前被迫从西北方来到他们现在的地方，而芒贝图人大约在1750年到1800年建立起他们的群体，阿赞德人大约在1830年建立起他们的群体，二者都来自西北方和北方。另一方面，从东北方来的芒戈人似乎已经在他们现在的地方居住了"几百年"了，那么芒戈人在芒贝图人-阿赞德人和曼式人-莱塞人到来之前，肯定曾经经过这两个集合体现在所在的地区，那么乐器的分布至少同一部分相关人群的已知历史相吻合……

劳伦蒂先生的第二个结论是，刚果河以北韦莱河大拐弯处的赤道地区同利奥波德二世湖的赤道地区有着鲜明的差别；文化集合体研究的证据同这一结论也相吻合。进而，劳伦蒂认为卢旺达-乌隆迪、下刚果以及加丹加(Katanga)基本上相互分离，同时从乐器方面来看它们有别于其他的所有人群；根据我们对人口和人口迁徙的了解，这也同

样并不奇怪。看来卢旺达人-乌隆迪人的起源和由来显然和东非有关，因而在刚果本身以外；在下刚果的刚果人是刚果地区较早的人群之一，他们在公元500年左右到达卡塞河，然后在公元1150年左右从那里迁移到现在的地方；加丹加的卢巴人(the Luba)从东北方迁移而来，隆达人(the Lunda)来自大约相同的地区，但是早于卢巴人。

当然，我不是要说明种族甚或氏族同乐器之间有必然的关联，但是这样假设似乎确实合乎逻辑：迁徙的人群会带上他们的乐器，这些乐器同他们早期邻居的乐器可能相像也可能不相像，而我们应该料想到一些关联的存在。不过在我看来，这种关联最易于在涉及到文化集合体的问题中出现，而不太会在我们只研究文化区域甚或生态区域的时候出现。那么，看来布恩(Boone)和劳伦蒂记述的、劳伦蒂汇集的音乐分布状况显然符合我们已经掌握的有关刚果的集合体的知识……(Merriam, 1962b:48—49)。

我们在这里做了相当长的引述，是为了说明两点：第一，文化集合体似乎是一个有效的概念，相对于研究文化特征的分布以及人群的迁徙时使用过的旧的区域概念来说，文化集合体要精确得多；第二，看来在文化集合体内部乐器的存在和分布是可以预测的。反观后一点，看来我们可以预言，一定区域内的乐器分布可以被用于建立集合体以及追溯相关人群的迁徙和历史，如果同其他证据一起使用会更好。这里呈现的命题看来很符合赫斯科维茨提出的分布和传播研究的限制条件。

乐器的分布和传播研究应用于重建文化史的第二个例子涉及到铁锣；对非洲研究感兴趣的史前史学家比民族音乐学家更了解此项研究。

詹姆斯·沃尔顿(James Walton, 1955)发表了关于铁锣的系列文章中的第一篇，他在文中确立了锣的三个种类，“由弓形环连接的双锣、从两边悬挂的单锣、带手柄的单锣”(p. 20)。他发现这些锣出土于津巴布韦、伊姆努克瓦那(Imnukwana)，以及南罗得西亚的德罗德罗(Dhlo Dhlo)，并根据它们的分布和发展提出：

津巴布韦的地层学证据显示，这些双锣到达南罗得西亚的时间在

希马(Hima)入侵者 14 世纪末建立莫诺莫塔帕(Monomotapa)帝国之后。双锣的分布模式表明,它们从刚果河沿卡塞河传到卡曾贝(Kazembe),然后从那向南到津巴布韦,而根据卡曾贝人自己的传说,他们在卡塞河上从姆瓦托延沃(Mwato Yanwo)迁徙到卡曾贝(p. 22)。

巴里·雷诺兹(Barrie Reynolds)在后来的一篇文章(1958)中对沃尔顿的描述类型学、年代测算以及传播路线提出了一些问题,在这篇文章以及其他一些证据的基础上,沃尔顿修改了他所归纳的锣传入罗得西亚的年代和方式。

在我最初的论文发表之后,接下来的研究证实,是从刚果盆地迁徙来的人群把铁锣传入北罗得西亚以及更南的地方。这一传入发生于公元 1500 年之后第一批来自刚果的移民进入北罗得西亚的时候,而铁锣可能在 16 世纪中叶已经到达南罗得西亚……这里不会涉及到隆达人,除非锣直到公元 1740 年以后才到达南罗得西亚(Walton 1959:68)。

布赖恩·费根(Brian Fagan)(1961a&b)进一步研究了这一问题,特别是北罗得西亚的情况,并得出了大体相同的结论。

卢西图锣(Lusitu gongs)引发了有关这些乐器的最终起源以及它们到达北罗得西亚的时间问题。它们似乎是由一些较早的移民者从刚果带来的,比如大约在公元 1500 年或更早从南刚果来到北罗得西亚的切瓦人-马拉维人(Chewa-Maravi)群体……有迹象显示,锣有可能是在公元 1500 到 1600 年从刚果传入南罗得西亚的(1961b:204,206)。

最后,利用锣以及其他铁器,费根得以确立炼铁在北罗得西亚的三个发展阶段。

1) 初期(大约公元 0 年到公元 1000 年?)

2) 中期(大约公元 1000 年到公元 1740 年)……包括锣在内的几种仪式用具很少被发现;它们在卢西图和南罗得西亚更加常见。切瓦-马拉维移民在公元 1500 年前后带来了新的观念和工具形式。

3）后期（公元 1740 年到 1900 年）。[这里的资料来源是通过反复移民而到来的卢巴人]（1961b：209）。

在中非铁锣的案例中，对一件乐器的考古复原以及地层分析和分布分析在物质方面帮助确立了炼铁的年代和阶段或时期。这再一次满足了赫斯科维茨提出的标准——在历史统一性能够被认可的有限地域内工作，以及接受历史的可能性而不是绝对事实。

埃尔金在调查澳大利亚音乐中的歌曲传播和观念传播的时候使用了颇为不同的一种关联（1953）。他认为“人们听到或传播歌曲和唱颂的路线就是普通的‘贸易’路线。群体和个人往来于这些路线，他们相互拜访，带入会者进入他们的氏族‘圈’和部落‘圈’，交换货品，举行舞会和仪式，以及准备婚礼。这些路线是众所周知的”（p. 103）。以这些路线为调查的基础，埃尔金得以对澳大利亚原住民的音乐传播进行一次深刻而详尽的研究。

内特尔（1958b）曾经以一种音乐风格的特征为基础对传播做出了某些推断；这就是作为作曲技巧的移调。他提出：

> 从西欧经北亚一直到北美似乎有一片广大的“移调文化”带。我们的例子中也有一些这个地带以外的人群，比如托雷斯海峡的岛民，但是这一特定地带大体上涵盖了移调特征最为明显的文化。此外，靠近这个地区中心的某些文化，包括捷克人、匈牙利人，居住在俄罗斯的其他芬兰-乌戈尔人以及蒙古人，他们比其他人更多地使用这一技巧。那么移调这种特别技巧有可能起源于某一点，或许是中亚，然后向各个方向传播，它对某些文化比对其他文化的影响更大，但离传播中心越远影响力越弱。另一方面，移调的观念如此简单而常见……因而具有多个起源看来也是有可能的（p. 61—62）。

随着研究集中于单一事项，以及广泛的世界传播的被假定为可能，我们在这里又开始比较广义地使用传播原则。这并不是说此类研究是错误的，但是有些著作中显示的种种证据的确又提出了在传播研

究中有效使用材料的问题，比如孔斯特对巴尔干和印度尼西亚之间关系的研究(1954)，科莱尔(Collaer)对加勒比-玛雅-印度尼西亚相互关联的研究(1956b)，或者伊兹科维茨(Izikowitz)对南美乐器的相对年代的研究(1935)。

在这里不可能也没有必要进行详尽的说明，不过可以提到关于传播研究的一些告诫。其中比较突出的是前面引述过的萨皮尔(Sapir，1916)的细致研究，不过克罗伯(Kroeber，1948)、威斯勒(1917，1923)、狄克逊(Dixon，1928)、赫斯科维茨(1948：505—522)，以及霍金(Hodgen，1942)等人都概述了困扰传播研究的难点。所有这些讨论最关注的是两种文化的相似点由何引起或者如何解释这种相似点的问题。比如，两种相似的文化可能在过去有着共同的祖先，但由于人的身体迁徙而分离了；它们可能是两种截然不同的文化，在某一时期被抛到了一起而后又被分开；相似性可能由内部动态的巧合引起。合理运用传播论绝不是一个简单的问题，我们可以再回忆一下赫斯科维茨的告诫："被分析地区应具有被认可的历史统一性"，以及"把目标定为历史发展的可能性，而不是历史发展的绝对事实"。

在这里我们必须提到音乐区域的设立，因为它们从人类学中的文化区域概念发展而来，而文化区域同传播研究的关系非常密切。为音乐区域划界的尝试只发生过两次，即内特尔对北美印第安人音乐区域的划定(1954a)和梅里亚姆对非洲音乐区域的划定(1959a)。设立音乐区域有众多难点。首先，这些音乐区域的有效性就值得怀疑，因为很难确定它们究竟是否真的由相似的音乐构成，或者这些相似性只存在于表面而并非真正的相似。这个问题最终决定于被选中进行分析的单位，而对于这些同音乐有关的单位应当是什么还有着相当的疑惑。迄今为止的两次尝试都基于音乐体裁的要素，但是乐器以及与音乐体裁相关的观念和行为都没有起到突出的作用。内特尔本人指出，乐器、体裁的复杂性或简单性、或有关"音乐的文化背景"的特征没有得到特别的考虑，而需要注意的是，这样划分的音乐区域同既定的文

化区域或语言区域不一致(pp. 36—41)。看来必然的结论是,音乐是不同于语言的一种体裁,或者说至少二者并非密不可分,而且它们的本性都不同于作为整体的文化。差别可能存在于两方面的考虑中:第一,文化区域的概念试图将那些被归入一个复杂整体的大量互不相关的事物集合起来,而音乐区域迄今专注于文化的一个侧面;第二,文化区域的概念是利用物质文化的特征和复合体发展起来的,而音乐区域关注的主要是观念的过程。进而,看来很明显,被我们称为乐音、构造或风格的一系列观念必然独立于文化的其他方面而传播,因为音乐区域不一定跟文化区域或语言区域相一致,而且它也可以独立于乐器而传播,因为音乐区域不一定跟乐器区域相一致。我们至今不知道这些事实的原因,我们最多只能说,关于音乐传播和音乐区域的研究远比通常设想的要复杂。

到现在为止,我们讨论了音乐在重建文化史方面的三种主要的应用方法。第一种是利用各种历史学和考古学技巧重建音乐史和乐器史。我们认为,这种对文化某一特定方面的重建对于总的历史图景是有价值的,因为分析音乐这样的单个复合体,可以揭示出对整个文化有启示作用的一些变化模式。第二种是把音乐和乐器作为其他调查方式的辅助物,第三种是在考古等特定状况下利用音乐和乐器指明假设的方向,并以其他信息来确证假设。所有这些技巧在本质上都是附加性的,即它们主要通过音乐以外的手段进行分析从而帮助我们了解文化史,这些手段就是历史文献或考古技巧。问题是音乐或乐器自身有没有为我们提供任何重建文化史的独特手段。答案是,音乐似乎的确提供了一种极为准确的方法来重建历史上人群之间以及文化迁移之间的联系。

前面已经提到,音乐似乎有三个特性使它在重建历史中具有特别的价值。其中第一个是赫斯科维茨(1941)提出的,他这样表达:"音乐研究的特殊价值……在于,它的模式往往比文化的其他方面更多地寄居于无意识层面"(p. 19)。这意味着,虽然似乎大多数文化(包括我们

自己的文化)的大多数成员都没有将音乐的模式客观化,但是它们都完全被认知了。我们当中的大多数人都不能明确界定协和音和不协和音或者说明关于完全终止的知识,但这显然没有关系;我们能够在自己的音乐中认出协和的部分和不协和的部分,而且我们对自身音乐模式的认知,使我们知道一首作品的最后几小节何时会到达完全或"不完全"的终止。我们能意识到何种声音最适合我们的音乐,而无需任何专门的知识;音乐构造是在潜意识中被传达的,而且由于它在大多数个体案例中都没有被客观化,因而不容易改变。

这并不意味着音乐不会改变;音乐会改变,但是除了发生意外的文化事件以外,它的变化似乎处于一种由文化决定的框架之内。换言之,除去不常见的意外,我们可以预料音乐会长时间地保持它的一般特征。这在研究中得到了证实,比如新大陆的黑人文化,其音乐不同于原本的非洲音乐,但似乎仍然保持了非洲音乐的显著特征(Merriam, 1951;Merriam,Whinery,and Fred, 1956; Waterman, 1943)。

音乐的第二个特性特别有益于文化接触的研究,它指的是这样一个事实,即音乐是文化的一个创造性的方面,而且又可以通过录音将它的实际情况冻结下来。这意味着它可以被多次重复而详细地研究。

最后,可能也是最重要的一点,音乐的构造可以被转写在纸上并通过算术和统计的方法精确地表达出来,这在文化的各方面中是比较少见的。虽然就这一点来说还有一些问题没有解决,但是已经有不少这样的研究,其结果显示,我们很有可能对音乐的音高进行极为精确细致的测量,并且把歌曲的构造缩减为一系列可供统计分析的算术单位。

霍恩博斯特尔(1911)的研究是最早的此类研究之一,他比较了缅甸和非洲以及所罗门群岛和巴西的乐器的绝对音高。在处理这个问题的时候,霍恩博斯特尔为有意义的比较设立了三个必需的标准;他称这些标准为准确的测定、无意图以及可变性。由于各种音的振动频率看来都可以被绝对精确地测定,第一个标准,也就是准确的测定在

音乐中完全可以实现。符合无意图这一标准的事实是，在音乐中重要的不是任何特定音的绝对音高，而是音阶中不同距离的音程关系。也就是说，一种音阶的第一个音是每秒钟振动 236 次还是 250 次并不重要；人类的耳朵能够辨别出它们，而世界范围的比较表明，几乎所有可能的绝对音高都会被某种文化使用。因而，绝对音高似乎符合无意图这一要求。最后，由于音高在理论上可以无限变化，可变性的标准也符合了。总而言之，任何一个音高都是非常复杂的事物，因为总的来说音高在理论上是可以无限变化的；由于在不同音乐体系中，最关键的不是单个的音高而是音程关系，巧合、会合或类似创造的可能性非常小。

霍恩博斯特尔使用的音来自四个缅甸的木琴和两个非洲的木琴，其中一个是巴文达人（the Bavenda）的，一个是曼丁戈人（the Mandingo）的。我们在这里没有必要说明研究中进行的各种计算，但其结果是三个数字组成的一个系列，按照缅甸的数字、理论的数字以及巴文达的数字的顺序，以每秒钟的振动次数来表示。这些数字如下：672，669，675；738.5，739，735；408，408，408；450，450，453。这些数字近似得几乎令人难以置信，由于事件的复杂性，以及绝对音高、乐器类型、音阶特征的一致，它们的关系是难以否认的。我们还可以提到，美拉尼西亚和巴西的排箫也达到了类似的巧合。难点当然在于被比较的文化之间的遥远距离，而这种证据的不一致目前还无法解决。

在更近的时候，A. M. 琼斯进行了一次类似的研究，他使用了特征更为广泛的音乐类型（1960）。琼斯在比较非洲的乔皮人（the Chopi）、马林克人（the Malinke）、巴库巴人（the Bakuba）的木琴音高和柬埔寨、爪哇的木琴音高时也指出，它们的起始音的绝对音高几乎完全一致。他曾为这些地区的六个木琴的音阶的音高制作了图表，并发现它们八度中的各级是平均分配的，音程距离几乎完全相同，而变异的最大幅度也没有超过一个半音的几分之一。他又一次提到了两个爪哇音阶：平均七声的培罗格（pelog）音阶和平均或几乎平均的人工五声

斯兰德罗(slendro)音阶。对爪哇木琴和恩格班迪(Ngbandi)木琴、马林克木琴、巴干达(Baganda)木琴的比较会揭示类似的配置与对应性。最后,琼斯补充了其他类型的信息和比较,也就是演唱三度的技巧同演唱四度、五度和八度的技巧在分布上的不同;仅见于爪哇和西非的乐器在物理形式上的相似性;语言学的证据;装饰模式;游戏形式;以及其他。琼斯这样结束他的论证:

我们提出的命题改变了我们对非洲的看法;它要求这样一张地图:以印度洋为中心的一片水域,在它的边缘,东边是印度尼西亚,南边是马达加斯加,西边是非洲,虽然程度不同,但它们都处于同一个区域的影响之下。这一理论需要研究所有这些周边地带的学者们的合作。或许非洲研究一直以来太局限于非洲了,……让我们都用赞同或反对的证据来开放自己。我们欢迎讨论和批评,不过作为一个音乐家需要告诫的是,那些要推翻非音乐证据的人要想使他们的论证成立,就必须同时说明音乐现象。

或许这都只是巧合:但如果是这样,有没有人能够告诉我们它的频率系数是多少,以免巧合一夜之间变成了肯定的证据?(p. 46)

对于霍恩博斯特尔和琼斯的归纳,中心问题都在于距离的障碍以及无法确定可否假设上述地区之间存在着已知的历史关联。然而要驳回他们提出的这类证据是极为困难的。有一种极为简单的方法或许可以揭示这种材料的可接受度。就我所知,对于能够被假定存在着历史统一性的两种文化来说,还没有人对它们的乐器的音高做过类似的研究。如果这种研究显示相似的对应性确实存在,那么至少这种方法的可行性可能会得到加强;如果没有发现对应性,那么谜团就会加深,因为我们会面对两种可能的解释:巧合,或者需要非音乐证据确证的一个显著例外。

我们之前已经表明,技巧和结果的精确度可以表现出音高或总体音乐构造的特征;霍恩博斯特尔和琼斯的研究使用了前者,而后者也具有同等的潜在重要性。

分析一种音乐风格需要将其构造分解为不同的组成部分，并理解这些部分如何组合起来从而形成一致的整体。大约有三十到四十个不同的部分可以被隔离、测量，并以算术的方式表示：例如，音域、旋律运动、旋律层次、上行和下行音程，宽音程、中音程和窄音程的比例，各种音程在使用时的比例，等等。如果这样的测量是有效的，那么显然可以对各种音乐风格进行精确的比较。例如，下列数字是在对盖奇音乐（Gêge，来源于达荷美人的巴西音乐）、拉达音乐（Rada，来源于达荷美人的特立尼达音乐）和凯突音乐（Ketu，来源于约鲁巴人的巴西音乐）进行比较研究时得到的，在这项研究中，这三个群体同切延内（Cheyenne）印第安音乐相对照，而后者被用做控制组（control group）。以下数字代表指定音程的使用比例，以占音程总数的百分比来表示。

总量	盖奇	拉达	凯突	切延内
小二度			1.3%	
大二度	31.5%	25.3%	39	33%
小三度	35.5	39.6	22	28
大三度	12.3	14.3	13.5	10
纯四度	13.5	14.3	21	15
纯五度	4.4	3.9	2.3	5

（Merriam，Whinery，and Fred，1956：170）

不需要经验就可以看出，在这个小小的测量当中，样品之间的区别几乎和我们料想的完全一样。也就是说，切延内音乐几乎在各个方面都与众不同，其数字不是在起源于非洲的音乐之上就是之下。进而，同样来源于达荷美人的盖奇和拉达群体几乎在各个方面都非常接近，而不同于凯突（来源于约鲁巴人的）音乐。

如果我们能够如此精确地表现一种音乐风格，而且如果这种风格具有个体的完整性，那么我们应该可以使用这种技巧来重建文化史。也就是说，比如对于新大陆的一首未知的歌曲，我们应当能够说出其主体来源于美洲印第安人还是非洲——常识会告诉我们这一点，但是

通过应用上面的这种分析我们可以确定这一点。不过更重要的是，比如我们一旦知道了歌曲的主体来源于非洲，我们就显然可能知道它是达荷美的、约鲁巴的还是巴刚果(Bakongo)的歌曲。同样，如果这个方法是正确的，我们就可以选取比如刚果的一个芒戈群体，设若有足够多的材料可供比较，我们就可以在非洲其他地区追踪它的早先形式，只要那些形式仍然存在。进而，设若方法可靠而技巧成熟，我们就可以将构成任何特定音乐风格的组成部分分解开来。

在这样使用音乐时有两个主要的问题。第一，虽然音乐风格的特征可能表明某种关联，但是我们并不一定知道这种关联的性质，也就是说，是否两种文化在过去是同一种文化，是否音乐观念独立于其他观念而传播，等等。通过将文化的其他方面和重建文化史的其他技巧同音乐研究共同使用，这个难点至少可以在部分上得到解决。

第二个问题更加复杂一些。费希尔讨论了特别类型的社会同视觉艺术的特定体裁之间的关系，本书第十三章曾经提醒读者对此加以注意(1961)。如果费希尔是正确的，那么有着相似构造的艺术风格显然不是因为历史关联而出现，而是因为相似的内部组织而出现。费希尔意识到了这个问题，他指出：

> 如果说艺术风格主要决定于当前的社会因素，那么这并没有使技术细节的研究变得无效，这些技术细节虽然比较琐碎，却是不同文化间历史关联的证据……然而，它的确强烈地质疑了使用艺术风格的一般性特征来建立历史关联或仅使用已知的历史关联来解释两种不同文化间艺术风格的相似性的做法(p. 89)。

这些责难也同样适用于音乐，不过可能还要加上一个问题，即在音乐中不容易明确区分“琐碎”的“技术细节”和“……风格的一般性特征”。从广义上来说，我们可能认为旋律轮廓是一般性特征，而音程的使用比例是技术性特征，但是问题很可能并不这么好解决。

总之，音乐研究以多种方式贡献于文化史的重建。它在某些方式中是确证性的，也就是说，它本身的历史有助于我们了解总的历史，而

乐音和乐器都能通过历史文献和考古调查的技巧来进行研究。它被广泛应用于进化理论和传播理论，而对于其他文化复合体，它可以被用来研究传播和分布并建立特别类型的区域，从这些方面来说它反映了人类学的理论和历史。然而，它最大的潜在贡献可能在于这样一个事实，即通过使用统计方法，我们可以对乐音和乐器进行极为精确的分析。

第十五章　音乐与文化动态

“文化是动态的”这一陈述在人类学里已经是老生常谈了，它也同样适用于民族音乐学。无论我们从哪里看，变化都是人类经验中的恒量；虽然变化率在不同文化或特定文化的不同侧面有所差异，但是没有一种文化能在时间中逃避变化的动力。但是文化也是稳定的，也就是说，没有一种文化会在一夜之间发生大规模的变化；连续性的线索贯穿于每一种文化，因而对于变化必须总是在稳定性的背景下加以考虑。

我们可以从两个有利的角度观察文化变迁。我们可以观察它在过去发生时的状况或者在当前发生时的状况。前者常常被归入传播一类，并被界定为“已完成的文化传达”，而后者属于涵化的范畴，并被界定为“正在进行的文化传达”(Herskovits，1948：525)。对于变化我们也可以观察它在文化内开始发生时的状况，或曰内部变化，另一方面我们可以观察从文化以外开始的变化，或曰外部变化。内部变化通常被称为“革新”，而外部变化同涵化的过程有关。

默多克把文化变迁的现象缩减为四个简单的步骤(1956)。“文化变迁”，他说道，“开始于革新的步骤”，在此过程中一个个人形成一种新的习惯，而其社会的其他成员随后学会了这种习惯。革新的类型包括变异、发明、试行、文化借用。然而，直到第二个步骤即社会接受发

生之前，一次革新还只是个人习惯。在第二个步骤中，革新从创始者向其他人传播，直到被全体社会成员接纳。但是每个被社会接受的革新必须经受选择淘汰的步骤，其间它会进入“一场生存竞赛”；在此过程中，人们对它的益处和其他行为、观念或事物的益处进行权衡。最终，被社会接受并经受住选择淘汰考验的革新同文化的其他要素合为一体，被接受为功能性整体的一部分。

这里叙述的文化变迁过程是一个被大大简化了的版本，但是它涵盖了人类学方法的基本要点。民族音乐学已经探讨了这些要点中的一部分，但绝不是全部。我们不可能关注到所有的此类研究，但或许可以这样说，民族音乐学往往遵循三个主要的方向对文化变迁进行讨论。我们在这里的重点不在于描述世界各地如何看待音乐中的变化，而在于民族音乐学家对于音乐变迁的起因和结果提出的理论观点。我们在第十四章中已经讨论过同已完成的文化传达相关的观点；在这里，我们将集中关注音乐中的文化动态过程在当前被观察到以及能观察到的情况。

假设音乐具有连续性和总体的稳定性是关于文化动态的主要观念之一，民族音乐学家一直以相当一致的方式应用着这个观念。一个经常被民族音乐学家提到的观念是，音乐被认为是文化最稳定的要素之一，但是这一假设的理由却很少被阐明或证明。不过，有一些证据鲜明地指向音乐超越时代的稳定性。例如，丹斯摩尔在谈到特顿苏人(the Teton Sioux)的时候记录了这样的经历：

> 在1912年，笔者对克里克(the Creek)女子曼丹(the Mandan)协会的成员霍丁·伊格尔(Holding Eagle)女士演唱的四首歌曲进行了录音。霍丁·伊格尔女士在1915年再次录制了这些歌曲，而通过比较我们发现，第二次录音中所有歌曲的音高和节拍速度都与第一次录音相同。其中两首歌曲的两次录音没有丝毫差别……在奇佩瓦人当中也发生了同样的事情。奥吉布韦人(the Odjibwe)……在1909年8月和1910年3月录制了一些歌曲，两次录音总的来说音高相同(1918:60—61)。

弗莱彻和拉弗莱什报告了一件性质相似的事情：

……笔者有不同的歌手团体演唱的同一首歌的留声唱片，这些唱片的录制之间有十年以上的间隔，然而这些歌曲并未显示出变异。差不多十年前发生了一件有趣的事情。一位年老的蓬卡人来拜访笔者，在一段沉默的间隙，他哼起了一首熟悉的奥马哈歌曲。他被问道："你从哪学的这首歌？""从奥马哈人那里，"他回答道。"你什么时候学的这首歌？""在我还是一个小伙子的时候。""你一直像现在这样唱这首歌吗？"他露出一丝惊讶的表情，答道："一首歌只有一种唱法！"那时他已经七十多岁了，因而他唱的这首歌的版本一定已经存在了足足五十年了。通过比较他演唱的这首歌和笔者拥有的其他歌手演唱的同一首歌的三种录音，没有发现变异。就其本身而言，这件事情显示出一种相当程度的稳定性(1911:373)。

赫佐格评论了绝对准确的表演在纳瓦霍人仪式中的重要性(1936b:8)，麦克莱恩也强调了绝对的准确性在毛利人当中的重要性(1961:59)，而丹斯摩尔补充了关于塞米诺尔人(the Seminole)和奇配瓦人的资料(1954b:155)，对于这些我们之前都曾有机会引述。

对照文化的一般性理论来看，音乐具有基本的内部稳定性这一假设似乎是合理的。我们以为，每种文化都在一个贯穿时间的连续性框架之内运转；虽然变异和变化必然会发生，但它们都发生于这个框架之内，除非这种文化被某种所谓的意外历史事件所打乱(Herskovits，1948:588—593)。粗略地说，这就意味着在正常情况下我们没有理由假定西非人在某个时间点上会突然开始演唱中国戏曲。我们无法参照文化变迁的内部动态来解释这样的偶然事件；只有在文化接触的情况下它才会显得合理，而不会有其他的理由。

同时，从内部变化的观点来看，某些文化的音乐显然比其他文化的音乐变化得更快也更明显。在本书第四章讨论音乐的基础观念的时候，第九章讨论作曲过程的时候，以及许多其他时候，我们都对这种差异做出了一些说明。相对于那些从固定的超自然来源获得音乐素

材的文化来说，强调个体作曲家的重要性的文化被假定有着更频繁的变化和对变化的接受力。我们也发现，某些文化比其他文化更加强调变化在音乐中的价值，而进一步的此类假设一在贯穿本书。那么，内部变化并非产生于偶然，而至少在很大程度上来自于文化之内对于音乐的观念。我们要想理解为什么音乐在某些文化中比在其他文化中变化得更多，就必须研究这些根源问题，它们为思考音乐提供了广阔的背景。我们将在以后的讨论中有机会回到这个问题上来。

虽然对内部连续性和稳定性的假设在民族音乐学中通常被视为理所当然，但是仍有很大的潜在可能对这个问题进行经验性的研究。民族音乐学已经储备了有着约 50 年时间深度的大量资料以供同当代音乐进行比较。霍恩博斯特尔根据 1907 年从卢旺达收集的资料写成了一部著作(1917)，它为研究到现在 56 年的时期内的稳定性和变化提供了一条基线。赫佐格、丹斯摩尔、弗莱彻、巴托克等很多人的著作也可以被用做相似的用途。伯罗斯对伊法卢克人(1958)音乐的研究是此类研究的一个例子，其中他比较了 1947 年至 1948 年和 1953 年收集的资料和在 1908 年至 1910年德国远征中采集并由赫佐格(Herzog，1936a)在约 25 后研究的资料进行了比较。伯罗斯说，“就伊法卢克人的音乐来说，赫佐格的大部分归纳都得到了确证”(p. 20)，但是“这一报告最为显著的陈述——大多数主要类型的歌曲，或者更确切地说是大多数主要的歌唱场合，都以短的旋律套路为特征——并没有出现在赫佐格的资料中”。对于资料间的差别，伯罗斯没做任何清晰的解释；虽然他提出，原先的萨尔费特(Sarfert)录音在录制时的场合不要求使用旋律套路，但他只是把这一点作为可能的假设提出的。他还指出“这种变化应该在 50 年内发生，这是意料之中的”，但实际却并非如此(P. 20—21)。伯罗斯的研究似乎确证了以下假设，即风格会在很长一段时期内保持连续性，但也会发生变化，不过伯罗斯并未说明他感到这种变化是由内部因素还是外部因素引起的。我们无法仅仅根据这一项研究进行归纳，但是它作为一个范例的重要性不可低估。

到目前为止，我们只谈到了音乐在时间过程中假定的内部稳定性，而在文化接触的情况下又会怎样呢？同样，民族音乐学家假定了音乐在这种状况中的基本稳定性，但是关于这一假设的证明文件却很匮乏。在长达400年的时间里，新大陆黑人的音乐在主要形式上几乎保持不变，这似乎证实了音乐在接触情况下的稳定性，只有赫斯科维茨对这种坚韧性做出了解释(1941)，他认为音乐在接触的情况下特别稳定，因为它是以潜意识的方式传送的，因而可以抵抗直接的进攻。然而，此处的难点在于，这种假设虽然对于新大陆黑人而言看似有道理，但却似乎并不适用于世界上其他地区。研究玻利尼西亚音乐的学者大多谈到了玻利尼西亚人接受西方形式的速度之快以及传统音乐被丢弃的惊人程度。如果我们假定关于音乐的潜意识本质的假设同样适用于玻利尼西亚人和非洲人，那么这显然并不足以解释这两种接触情况。虽然潜意识看来是一个合理的假设，但它不适用于玻利尼西亚人的情况，因而显然还有其他因素在起作用。这将我们带入了关于音乐变化的第二组主要的观念和问题，它们对于民族音乐学来说非常重要。

我们已经看到，对音乐的内部变化和外部变化的解释在应用于音乐稳定性和连续性的问题时在本质上并不能令人满意。虽然稳定和变化的条件是由文化提供的，而且其他解释也可能在部分上为我们解释这些过程，但是没有一种单一的解释能够满足所有的要求。显然，民族音乐学需要一种关于变化的理论，它应当适用于内部因素和外部因素双方，无论它们是分开的还是联结在一起的。以我们当前对音乐变化的了解，要提出这样一种统一的理论是不可能的，但是已有的一些具有启发性的方法至少可以为我们的研究方向提供一些理念。让我们先来看一下内部变化的情况，并检验一些这样的可能性。

我们首先要重复这一点，即内部变化在一种文化中可能达到的程度主要取决于那种文化所持有的音乐观念。也就是说，关于音乐来源、作曲、学习等等的观念提供了一个文化框架，变化在这个框架之内

得到鼓励、阻碍或允许。

第二点是，在一个音乐体系之内，不同类型的音乐对变化的敏感度也有所不同，这一点经常得到认可，但还缺乏明确的证明；因而可以假设，宗教音乐的变化要少于社交性或娱乐性音乐的变化。这一假设的根据是，宗教仪式依赖于音乐，而娱乐性音乐只被用做其他活动的伴奏。这似乎说明，音乐以不同的程度与社会的其他方面相融合；理由是，宗教音乐是一切宗教活动中如此重要的一部分，它的改变必然会引起仪式其他方面的改变，而娱乐性音乐所满足的其他一些需要则没有这么严格化。这个关于音乐变化的差异的假设可能是正确的，但作为结论还有待于证明。如果它被证实是可接受的，那么诸如新大陆的非洲祭仪音乐的稳定性等问题就可以被充分澄清了。

有助于解释内部音乐变化进程的第三种理论可以在文化可变性的概念中找到。内部变异是人类行为的一个恒量；不论在什么条件下，没有两个人群的行为方式是完全一样的，因此对社会规范的偏差一直存在，而且几乎无穷无尽。理想行为和实际行为也并不一致，而任何社会都会在所谓“规范”的周围设置一些替代行为，并提供给社会的个体成员。那么变异存在于总体社会当中，也存在于音乐当中，而我们应当可以预料，上面引述的丹斯摩尔、弗莱彻和拉弗莱什等人有关音乐的完全重复的例子可能更多的是例外而并非规律。

罗伯茨关于牙买加民歌的研究(1925)，是对音乐变异的最细致的研究之一。她的基本课题是要“发现一个基本同族的有限人群之内的变异界限——小到一个人的波动范围究竟是什么”，虽然她没能对变异的发生范围做出精确的划分，但是她的研究的确清楚地提出了一些可能性，这有助于我们更好地理解音乐中的哪些部分被允许发生变化。利用同一个歌手演唱一首歌时的变异以及几个歌手演唱一首歌时的变异，罗伯茨得出了普遍的结论和特别的结论：

因而，或许这样说是正确的，每个演奏者或演唱者大体上遵循一种比较固定的个人形式，这可以被称为个体的习惯形式。不过为了适

应一时的兴致，或改变声调的单一，或在无意识的情况下，这种形式会被稍做改动。各种细小的改动方式多得难以计数，尤其是旋律方面，虽然节奏变化也受到偏爱……然而，在一般情况下，大多数歌手的速度和音高都相当固定……，特别是速度，特定的歌曲似乎有着特定的速度……

在"加速"以及何处开始和结束歌曲方面是最为宽松的。这主要视歌手的情绪而定(p. 167,168)。

另外，歌曲"从不"在一个乐句当中结束。在最后的总结里，罗伯茨这样说：

很少有人能一遍遍准确地重复他们的歌曲。在节奏、旋律、歌词，甚至乐句上都可能出现细小的变化，有时在相互顺序上也可能有所变化……被要求等一段时间再重复其歌曲的人们大多数……都易于出现一些小变化……但是看来所有的人都有一种自己的特别方式，而总的来说他们都会严格固守自己的方式，不过这种方式一般不会为别人所共有，即使同一家庭的成员也是如此(p. 214—215)。

我们从罗伯茨的研究中知道，她所研究的牙买加音乐确实存在着变异，而且一首歌的演唱往往是个性化的。然而，同样重要的是，她发现音乐构造的某些方面往往比其他方面更稳定。速度似乎是一个常量，它在牙买加音乐中或许是一个稳定的要素，乐句的一致性也是如此。音高看来几乎同样稳定，而节奏要不稳定得多。加速以及歌手演唱一首歌曲的起始点和结束点似乎最不稳定。同样，我们不可能根据一种文化中的一个例子进行概括，但是我们在这里可以想到，音乐构造的不同要素会或多或少地受变异影响，并由此而发生变化。如果在其他文化中也发现类似的结果，那么我们就有可能根据音乐构造各方面变化的差异提出一种理论，并进而预知在特定条件下可预期的变化类型。

科林斯基对苏里南的沿海黑人歌曲和丛林黑人歌曲的分析暗示

了这种方法的正确性，虽然他是在谈论外部变化起作用的情况(1936)。在比较了这两个群体的构造之后，科林斯基称“最引人注意的是完全无半音或几乎完全无半音的歌曲在比例上的差异，在丛林中是百分之六十三而在城市中只有百分之十”。进而，科林斯基发现了在使用旋律大跳和结合这种大跳方面的显著差异，即丛林黑人比沿海黑人使用的跳进更多，幅度也更大。科林斯基也讨论了旋律变化的各种其他特征，但是需要注意的是他对于节奏和节拍只作了一次评论，他宣称“严格节奏的歌曲逐渐代替了自由节奏的歌曲，这显示了向欧洲风格的发展”(p. 517—520)。同样，我们不能在单一证据的基础上进行概括，但是我们或许可以提出，如果一个调查者(罗伯茨)在一种文化中发现最大的内部变化在于旋律，另一位调查者(科林斯基)发现在一种文化接触的情况下最“引人注意”的变化也在于旋律方面，那么我们或许有依据提出一种关于音乐构造变化的假设。

根据以下观点，我们可以尝试着把这个问题再推进一步，即由于人类共同的声学原理或生理原理，音乐构造中的一些要素往往成为普遍因素并拒绝变化。根据瓦克斯曼的报告，维奥拉(Wiora)显然持这种观点：“特别是维奥拉，他发现这些比率的某种性质赋予它们比其他音程更强的生存适应性”(1961：143)。科莱尔提出，所有人的发声器官的生理结构解释了四度音程的特殊重要性(1956a：45—46)。很久以来，八度的首要地位在音乐这个艺术门类中一直不可动摇，可能还有进一步的同类论点。观点很明确；如果有一些音乐创造的声学标准或生理标准会影响音乐构造中的某些要素，那么它们也可能会对音乐变化产生特定的作用。然而，看来我们对这些问题知之甚少，因而只能提出这些具有潜在趣味的推测。

我们试图在前文中指出，任何音乐变化的理论，特别是在应用于内部动态的时候，都必须考虑到对音乐构造的各方面进行理解的可能性。然而，我们在提出旋律可能比节奏更易于受变化影响的时候没有对其原因进行详细的讨论，只是因为我们似乎找不到现成的明确解

释。现在我们被引入关于音乐变化的一组更深层的可能性解释，这涉及到迄今还未被论及的人类因素。也就是说，比如，如果旋律确实往往比节奏变化得更多，而我们不能直接解释这一点，我们至少可以确定任何变化都应归因于某种人类行为。那么研究音乐变化条件下的人类行为必将有助于我们对这一过程的理解。

个人的特别行为是最重要的人类行为之一。罗伯茨发现每个牙买加人演唱一首歌曲时都有他自己的版本，他严格地固守这个版本，而且在通常情况下它不为任何其他人所共有；这在本质上是变异的人类根源，因此也是潜在变化的人类根源。但是个人的特别行为可以扩大变异，并拓展所谓常规的界限。民族音乐学显然还没有对这一要素进行直接研究；但是在情况非常相似的民俗学中，本尼迪克特已经贡献了出色的研究以供我们在这里引述(1935)。

在她关于祖尼人神话的著作中，本尼迪克特设立了一种特殊状况，其中她的信息提供者 3 和 6 是兄妹，他们由于祖尼人的亲属系统而居住在不同的家庭，但还是同一宗教团体的成员，并因祖尼人的母系关系而联结在一起。信息提供者 4 是他们的母亲，信息提供者 8 是他们的父亲，父亲已经在这个部落家庭居住了差不多 40 年。因此这个群体的所有成员都在同一个火炉旁听过同样的故事，他们各自的版本之间的差别只能归因于个人对传说素材的处理。另一方面，信息提供者 7 来自一个对立的派系，他在心理和社交方面有些离经叛道。他具有相当的自立性和个人主义，而且是一个能力出色、气度非凡、非常渴望出人头地的人。本尼迪克特讨论的第一个问题是，信息提供者 3、4、6 和 8 所讲的故事版本之间有没有重大的区别，第二个问题是，相对于信息提供者 7 所讲的故事，他们的故事作为一个集体是否表现出任何凝聚力。正如我们可能预料的那样，两个问题的答案都是非常肯定的，而本尼迪克特断定，个性对于讲述故事的方式以及选择要讲述的故事都有相当的影响(p. 38—40)。

我们应当能料到，在民俗学中正确的道理在音乐中也会是正确

的。个人变异已经在牙买加的资料中得到了证明，我们完全有理由推想它存在于所有的音乐体系当中；个性及其对变异的影响是非常重要的因素，因而变化也同样如此。

在内特尔(1955b)的引述中可以看到，罗伯茨对于音乐中的变化机制提出了进一步的观点。这就是定型化的现象，它"涉及到某些文化中的一种倾向，即功能相同的音乐事项往往在风格上非常相似"。罗伯茨描述了不同的素材如何被变得符合一种统一的风格，以及不适合这种风格的素材如何被淘汰。因而定型化具有减少一种风格的要素数量的作用。第九章中讨论过的集体再创作是变化的另一种动因，但是它的作用与定型化相反，因为它往往促进风格要素和歌曲变异的增加。

最后，尼尔·伦纳德(Neil Leonard，1962)对爵士乐提出了一种全面的模式，他认为它至少总结了这种特定音乐形式中的革新接受机制。伦纳德认为，一种新的艺术形式或风格通常会因为本文化中"传统主义者"的反对和"现代主义者"的支持而引起争议。二者之间的斗争会促生一群试图在这两极之间搭起桥梁的"调和主义者"。

> 随着时间的推移，争议降温了，传统主义者和现代主义者都没力气了，而调和主义的观点增多了……越是基本性的革新，它遭到的反对消解得越慢，而连续的修正也就越多。主要在同传统文化联系密切的调和主义者的促进下，早期的修正(比如，精致的交响爵士乐)倾向于通过减少革新的美学价值观来淡化革新。晚一些的修正(像摇摆乐)通常由不那么依赖传统价值观的调和主义者完成，他们恢复了很多主要同革新相关的技巧，以及早先的革新美学价值观……
>
> 这时调和主义的观点开始失去拥护者了，因为听众越来越发现早期修正的缺点，并开始质疑后期修正的一些价值观。最后，人们开始广泛接受原本状态的革新(早期爵士乐唱片再版发行的兴盛是一个恰当的例子)，或近似于原本状态的革新(例如，南方爵士乐的复兴)。但是现在它的很多特征已经变得如此定型和乏味，以至于很多现代主义者不再满足于它们，并感到有必要开启更进一步的革新(例如，波普乐——bop)。在

这里，早期的革新成了抵抗进一步革新的基础或聚集点。于是社会对审美新趣味的反应模式可能再次开始——通常在早期革新完全被主导价值复合体认可为一个组成部分以前(pp. 155—156)。

这种对于风格变化趋势的解释如此符合爵士乐的情况，以至于令人怀疑它是否被按照特定的例子精心剪裁过，以便于进行概括。不过伦纳德关于这个案例的陈述很可能也适用于其他音乐的情况。

到目前为止，我们谈论的民族音乐学家的研究主要暗示了一些程序，它们对于音乐内部革新的过程有所启发。然而，现在对于此领域研究的利用可以比过去广泛得多，而且我们可以适当地提出源自人类学的调查和理论的一些可能性。

H. G. 巴尼特(H. G. Barnett)在他那已经成为人类学经典的著作(1953)中详细调查了革新的过程，而他的归纳显然也适用于民族音乐学。巴尼特指出，虽然所有的革新都开始于个人，但是所有的个人都必然在某种文化背景之下工作，这种背景为他们提供特定的革新潜能以及他们必须遵从的特定活动环境。巴尼特以九个系列观点(p. 39—95)描述了这种文化有机体及其为变化提供的潜能。于是他在“观念的积累”的标题下指出，可供利用的文化总量的规模和复杂程度确定着个人功能的界限；也就是说，知识的状态、知识的精细程度、人造物品的范围和种类，可供个人使用的技巧和器具都会促使某些新的发展成为可能或不可能。如果存在“合作努力”，也就是说几个人共同合作来探索同一种可能性，那么一种新观念得到发展的可能性就增加了。如果存在“对变化的期待”，革新就会盛行；另一方面，如果存在“对权威的依赖”，革新就不那么容易发生。

文化提供了刺激或压制革新的体制，不过还有很多种内部的革新动机(p. 97—151)。于是存在着“声望的需要”，这是指某些个人对于通过发起革新而给自己带来声望的渴望。存在着创造力自身的本能，它以“创造的需要”的形式表现出来。“解脱和避免的需要”指的是，个人由于在特定环境中感到身体或精神不适而渴望现有环境发生变化。

有些变化受到欢迎是因为现有机制对于某种被珍视的事物提供得不足，巴尼特称之为“数量变化的渴望”。

最后，存在着革新的过程（p. 181—266），其中有些我们已经在第九章中讨论过了；巴尼特提到了配置、重组、视为同一、替代、辨别、获得和失去，以及它们的种种分支。

这里并非在暗示所有这些可能性都同样适用于音乐，但是很明显，对革新的研究可以衍生出相当多的有益于民族音乐学的设想。虽然关于音乐内部变化的研究资料已经很容易得到，但是我们仍然对此所知甚少；这个问题对于民族音乐学格外重要。

现在，让我们转向民族音乐学对外部变化或者标志着文化接触时机的动态过程所提出的理论。这个被称为积累的领域之前被简短地界定为对“进行中的文化传播”的研究，相对于内部变化的研究来说，它在某种程度上受到了民族音乐学家更多的直接关注，虽然已有的方法只能代表一个开始。

最多的理论关注集中于涵化条件下的音乐变化过程的一个方面；这就是融合主义，它被界定为再解释的一个侧面。再解释指的是“新要素被赋予旧意义的过程或新价值改变旧形式的文化重要性的过程”（Herskovits，1948：553），而融合主义特指两种或更多种文化的要素被综合的过程；这涉及到价值和形式两方面的变化。

最重要的音乐融合研究之一来自沃特曼（1952），它探讨了新大陆黑人音乐对欧洲和非洲风格特征的综合。沃特曼认为“非洲音乐和欧洲音乐的相似性足以使音乐融合成为可能”（p. 207），这一论点的基础是旧大陆各大陆块（包括欧洲和非洲）的音乐具有相对的同质性，并存在相似的和声观念和基本音阶构成（p. 207—210）。

笔者后来以假设的形式表达了同一命题，并试图通过进一步的概括来加以扩展：“如果保持接触的两个人群在特定文化层面上有许多共同的特征，那么这种情况下的观念交换会比这些层面相互迥异的情况下频繁得多”（Merriam，1955：28）。这一假设是联系非洲和弗拉塞

德印第安人的不同涵化状况而提出的，笔者认为非洲风格和欧洲风格的融合是由于它们有相当多的共同音乐特征促进了交流和综合，而欧洲风格和弗拉塞德印第安风格缺少融合是由于它们缺乏共同的特点，特别是在音乐风格的一些特征上相互对立。

内特尔对同一问题采取了第三种研究方法(1953b)，他认为“一首民歌中的变化总量以及变化性质并非(至少并非主要)取决于个人的性情、情绪等等，而是取决于其本身的音乐风格以及它所进入的曲库的音乐风格”(p. 216)。内特尔觉得，在考虑“一种音乐事项和它所进入的曲库之间在风格上的对应关系”时有三种可能性……：1)它们的风格可能是相同的；2)它们的风格可能是相似的；以及 3)它们的风格可能是毫不相干的。因而，“这两种风格之间的不同点的数量决定着一首歌将会经历的变化的数量……而一首歌在进入一种新曲库时经历的变化数量表明了原本风格不同点的数量”(p. 218)。作为两种不相干风格的例子，内特尔引述了西欧民间音乐和北美印第安音乐；作为相似但不相同的风格的例子，他引述了西欧民间音乐和非洲音乐。

就我们所知，关于音乐融合的这种“大规模”理论还没有受到明确的反对，但是对它的根本假设已经出现了一些疑虑。因而斯派塞(Spicer)转而提出“对于两种文化相异的社会在接触中出现的文化变迁而言，接触环境的社会构造是一个重要的决定因素”，而在这种条件下，我们不可能再概括地说“同某种文化特性不相容的另一种文化的特性会受到前一种文化参与者的反对”(1958：433)。虽然社会构造肯定在文化变迁的过程中起到了重要作用，但是斯派塞在进一步的讨论中丝毫没有表示相容性和不相容性的问题应该被视为无关紧要。这个问题似乎并不需要一个非此即彼的答案，而是需要对这两种作用在接触环境中的运行方式进行更全面的理解。

分隔(compartmentalization)是与此密切相关的一个概念，它把相容性和不相容性视为有助于变化过程的要素，并强调这样一个事实，即在某些涵化环境中，不同的人群倾向于吸收并利用相互独立的两种

文化体系。多兹尔(Dozier, 1958)讨论过这种现象的一个例子,是关于格兰德河的普埃布洛人(Rio Grande Pueblo)的宗教的,但是民族音乐学的文献中似乎没有这样的讨论。不过,我们知道弗拉塞德印第安人当中有分隔的现象,他们的个人能熟练掌握西欧音乐体系和传统音乐体系,但不把它们混合或混同起来。在学校里,弗拉塞德儿童可能在一个西方军乐队里学习演奏单簧管,同时又可能在为了成为一位传统音乐家而学习,这可能是由于其家庭成员的鼓励,而更常见的是因为对群体音乐活动的参与。在这种双重环境下,弗拉塞德人将两种音乐学习和音乐活动区分开来,因而在西方音乐的表演中不会出现传统音乐的踪迹,在传统音乐的表演中也不会出现西方的表达方式。这可能同样源于两种音乐体系的不相容性,至少在部分上如此。目前在这种环境中没有迹象显示分隔现象会最终瓦解;可以料想的是,将来的弗拉塞德人会坚持两种形式中的一种或另一种。

还有其他的理论方法被用于音乐中的涵化过程的问题。比如,克雷(Cray)对于美国的黑人民歌提出了一种涵化的连续体,它试图追踪从1900年到现在这段时间内黑人音乐和白人音乐之间的关系,并以民间音乐、流行音乐和古典音乐各形式来证明(1961)。内特尔提出了一种关于"强弱特征"的后涵化理论(1956:132—133),并说道"一种涵化赖以界定的特征是强大的;它将持续存在于原文化的行为条件中,并且显然对那种文化不可或缺"。于是他提出,热情的节奏、轮唱技巧和唱和(responsorial)技巧是非洲音乐的强大特征,而复调和音阶类型是其较弱的特征;这种分析使我们再次想起了罗伯茨对牙买加民歌变异的研究成果。内特尔还提出,在音乐涵化中"潮流几乎总是从发达的群体移向原始[原文如此]的群体"(1956:120),但这一点面对着诸多疑问,因为有无数相反的例子,比如爵士乐。与此假设相关的还有"复杂的风格往往影响着简单的风格"(1958a:523)这样进一步的假设,但是,我们在这里仍然面临着确定简单风格和复杂风格的区分标准这样极为困难的问题。更能引起我们直接兴趣的是这样一个观点,

即相邻的风格往往变得相似："各群体间鲜有接触的地区易于产生不同的风格，而接触频繁的地区易于出现更统一的风格"(1958a:524)。

这些公式化的概括都代表了对音乐涵化的研究方法，但是对于我们要寻求的音乐变化理论来说，它们显然只是一个开始。赫斯科维茨(1938a)总结了发生涵化的众多情况。选择性被广泛认为是文化变迁的一个重要特征，也就是说，没有一个群体会全盘接受来自其他文化的革新，而是会接受一些事项并拒绝另一些事项。巴尼特(1953)从变化的支持者、支持者的优势、新事物的特征、新事物的价值、接受者和拒绝者(p. 291—410)等角度讨论了接受和拒绝的问题。赫斯科维茨提出了文化中心点的理论来说明借用中的选择性，并讨论了再解释、保存和融合的问题(1948:542—560)。很多学者对涵化的结果给予了关注，这些结果常常被归入接受、适应、反作用、拒绝的框架之内。的确，人类学中关于涵化的资料已经积累成为这一学科中最大的单项文献类别之一；民族音乐学家们只是在最近才开始真正认识到涵化这一复杂而艰难的命题。

在音乐变化的动态方面，民族音乐学家指出的第三个重要的广阔领域是对这种变化的记录。罗兹叙述了北美印第安人的音乐涵化(1952)，博斯(Bose)叙述了西方音乐对当代亚洲音乐的影响(1959)，还有许多其他的例子。然而，它们主要是描述性的著作，而不是理论著作；于是它们能告诉我们发生了什么，但不一定能告诉我们这是为什么或如何发生的。那些在音乐变化发生的当时进行了记录的研究特别重要，但这种经验比较少见。例如，季米特拉科普洛谈到了温图人在葬礼上引入歌唱的情况，并能够把时间确定为 1923 年。他还提到，人们随着葬礼歌曲挥动羽毛来煽风，以此象征死者灵魂的归去，而这是在某个具体的时间由某个具体的人引入的(1935:486)。

重返曾经研究过的群体为实地调查者记录变化提供了良机。笔者曾经在 1950 年和 1958 年两次调查过弗拉塞德人，在这八年间发生了不少的细小变化。它们大多可以用赫斯科维茨(1948:580—588)提出的文

化流动(cultural drift)的概念加以解释,但是更重要的是那些可以归因于一个具体的人的显著变化,他的动机包括为自己增加声望、强调传统价值观的重要性、积累经济回报。这个叫 LT 的人离开弗拉塞德保留地几年之后,在 1955 年左右回到了那里,并组建了一个叫做弗拉塞德仪式舞蹈者的团体。他声称研究了这个部落过去的"历史",然而他在组建这个团体时有意使它的传统更接近美国的现代娱乐业。这样做的困难在于使一个歌舞团变得更加多样化,因为对于非印第安观众来说,那些歌舞往往单调而重复。使用传统舞步而不是传统编舞法的特别舞蹈被创造出来,LT 称之为传统的特别"歌曲类型"也被引入。这些包括所谓的叉棍舞、圆圈舞、雷鸟舞以及新型战争舞,传统文化中没有这些舞蹈,但它们每一个在引入时都被安上了适当的"民族学信息"。这个团体相当成功,他们四处旅行,在牛仔竞技场、集市、化装游行等场合演出,参与者的经济收入实在地增加了百分之几百。弗拉塞德音乐文化蕴涵了丰富的潜在变化:新舞步、新类型的歌曲、对音乐和舞蹈现象的新"民族学解释",以及对于音乐和舞蹈所产生的赢利能力的新评价都可以追溯为在一个人的推动下所发生的事件的结果。

对进行中的变化进行观察和分析非常重要,因为它使我们不仅有机会了解变化的形式,还能够理解变化的过程和原因。现在世界上有一些正在发生着变化的实验室式的环境,但是它们还没有得到充分的利用。其中最有意思的情况之一属于当代非洲职业变化研究的领域;在音乐方面,课题分为两部分:第一,从传统文化进入城市文化的音乐家的经历;第二,对于那些在新环境下仍然保持音乐家身份的人来说,在社会方面和音乐方面建立了何种组织关系。现在还没有关于第一点的信息,但是关于第二点已经出现了相当多的资料。

肯尼思·利特尔(Kenneth Little)在谈到西非的时候指出,埃维人在加纳的城镇里组建了不少鼓乐队,而且他们在城市的环境中保持了很多传统特色(1962)。这些团体通常以行政区为基础组建,分为三组:儿童、三十岁以下的年轻人以及三十岁以上的"长者"。这些团体

中既有男人也有女人，不过领导者总是男人。“一个长者鼓乐队的领导权通常在两三个男人的手里，他们总是岁数最大的成员。中间队的领导是从长者队当中选出来的，而儿童队则从中间队选出领导”。击鼓被用于公众场合以及个人生命周期出现危机之际，不同的团体之间相互竞争。“这些团体在一定程度上保持了‘传统’的功能，但是现阶段的乐队像是半职业艺人的自发联盟，他们在全国四处游走以寻求表演机会”(p. 206—209)。

恩克蒂亚谈到了一个相似的现象，即约鲁巴音乐家在加纳的阿克拉(Accra)组成的团体(1958)。这些团体也有一种结构性组织，它构成连锁式的领导权并获得收入的很大一部分。恩克蒂亚写道“……所有的鼓手按各自功能在分配方面组织起来，形成了一个自发联盟……”(p. 36)。

米切尔(1956)在谈到罗得西亚铜带省(Rhodesian copperbelt)的卡利拉(Kalela)舞蹈队时特别注意了这个群体的社会结构。他列出了团体成员和他们的年龄、职业等等。几乎所有的成员都来又一个特别的农村首领区，而且除了一个人以外都来自同一个部落。“舞蹈队里没有三十岁以上的人。大多数都在二十五岁以下……另一项引人注意的规律是，所有的舞蹈者都住在同一个寓所里”(p. 4)。这个组织由一个“国王”领导，他比队里的其他队员年长，并由于在社会和个人两方面的一些品质而获得了突出的社会地位。

纳德尔谈到尼日利亚(1942：301—303)时、巴兰迪埃(Balandier)谈到刚果共和国的布拉扎维(1955：143—145)时，以及里克罗夫特(Rycroft)谈到约翰内斯堡(1959)时都描述了城市区域内相似的传统音乐家组织，还有其他的例子。这些对进行中的变化的描述很少论及音乐变化的本质，不过里克罗夫特是一个例外，他给出了音乐风格的例子，并得出这样的结论：“在约翰内斯堡的新‘城镇音乐’中，非洲因素和非非洲因素往往融合起来并产生混合风格。在混合风格中，本土的手法被弱化了，而新的外来技巧被采用并被过分简单化了”(p. 29)。

从乐音和社会文化行为两方面来看，延续了非洲传统的音乐团体在城市背景下组建的现象都为涵化研究提供了一个极为有效的环境。

美国的爵士乐呈现出一种相似的实验室般的环境，这种音乐观象已经具有足够的时间深度，并经常处于变化之中。已经有很多人从这个观点出发对爵士乐进行了研究（见 Merriam and Mack，1960），但是这一环境的潜力还远未得到充分的挖掘。特别具有当代意义的是最近出现的“灵魂”音乐，它几乎为反涵化运动的个案研究提供了理想化的条件（见 Hentoff，1961：60—74）。

对音乐变化动态的研究是民族音乐学中最具回报潜力的活动之一。无论从乐音本身来看还是从作为声音基础的观念行为活动来看，我们对音乐中的变化都知之甚少。的确，民族音乐学在当今面临的主要挑战并非了解本学科过去的所作所为，而是为更好地理解文化中的音乐研究昭示将来的方向。

参考文献

REFERENCES CITED

Alakija, Oluwole Ayodele

1933 Is the African musical? Wasu 3(Apr.-June):26-30.

Andersen, Johannes C.

1933 Maori music with its Polynesian background. Journal of the Polynesian Society 42:Memoir No. 10.

Ankermann, B.

1905 Kulturkreis und Kulturgeschichten in Afrika. Zeitschrift für Ethnologic 37:54-90

Anonymous

1921 Voliva bans jazz records. New York Times, Jan. 11, 9:2.

1922a Musician is driven to suicide by jazz. New York Times, April 7, 1:2.

1922b Primitive savage animalism, preacher's analysis of jazz. New York Times, March 3,15:7.

1924 He sees a change for the worse. New York Times, Oct. 13, 18:5.

1925a Condemns age of jazz. New York Times, Jan. 27. 22:8.

1925b Is jazz the pilot of disaster? Etude 43(no. 1): 5-6.

1926a Enjoin"jazz" palace to protect new born. New York Times, Feb. 4,4:3.

1926b Praises Broadway music. New York Times, Jan. 11, 30:6.

1927a Jazz music and digestion. New York Times, May 13, 22:5.

1927b Sufferers before our time. New Yok Times, Nov 20, III, 4:6.

1928a Jazz frightens bears. New York Times, Nov 24, 16:5.

1928b The Soviet Cult—jazz outlawed. New York Times, Jan. 8, Viii, 8:8.

1929 Composer sees jazz as feverish noise. New York Times, Sept. 3,24:6.

1931 Mexican students ban jazz as aid in spreading our rule. New York Times, April 20,7:2.

1934a Ban against jazz sought in Ireland. New York Times, Jan. 7,IV,3:4.

1934b Says jazz threatens Christian civilization. New York Times, Dec. 16,IV 2:7.

1938 Warns of effects of "swing" on youth. New York Times, Oct. 26, 20:8.

Armstrong, Robert P.

1963 Notes on a Java year. Tri-Ouarterly(Northwestern University) 5 (Winter):3 - 11.

Bake, Arnold

1957 The music of India, *In* Egon Wellesz (Ed). Ancient and Oriental music. London: Oxford University Press, pp. 195 - 227.

Balandier, Georges

1955 Sociologic des Brazzaville Noires. Paris: Librairie Armand Colin, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 67.

Balfour, Henry

1907 The friction-drum. Journal of the Royal Anthropological Institute, 37:67 - 92.

Barnett, H. G

1953 Innovation: the basis of cultural changes. New York: McGraw-Hill

Barry, Phillips

1939 Folk music in America. New York: Works Progress Administration, Federal Theatre Project, National Service Bureau, Publication No. 80 - s.

Bartholomew, Wilmer T.

1942 Acoustic of music. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall.

Bartok, Bela, and Albert B. Lord

1951 Serbo-Croatian folk songs. New York: Columbia University Press.

Basden, G. T.

1921 Among the Ibos of Nigeria. Philadelphia: J. B. Lippincott.

Beidelman, Thomas O.

1961 Hyena and Rabbit: a Kaguru representation of matrilineal relations. Africa 31:61:- 74.

Bell, F. L. S.

1935 The social significance of amfat among the Tanga of New Ireland. Journal of the Polynesian Society 44:97 - 111.

Benedict, Ruth

1922 The vision in Plains culture. American Anthropologist 24:1 - 23.

1935 Zuni mythology. New York: Columbia University Contributions to Anthropology, Vol. XXI. 2 vols.

1948 Anthropology and the humanities. American Anthropologist 50: 585 - 593.

Bérenger-Féraud, Dr.

1882 Étude sur les griots; des peuplades de la Sénégambie. Revue d'Anthropologie 5:266 - 279.

Best, Elsdon

1924 The Maori. Wellington: Memoirs of the Polynesian Society, Vol. V 2 vols.

1925 Games and pastimes of the Maori. Wellington: Dominion Museum Bulletin No. 8.

Bingham, W. V.

1914 Five years of progress in comparative musical science. Psychological Bulletin 44:421 - 433.

Birket-Smith, Kaj.

1935 The Eskimos. New York: E. P. Dutton.

Blacking, John

1957 The role of music amongst the Venda of the Northern Transvaal. Johannesburg: International Library of African Music.

1959 Problems of pitch, pattern and harmony in the ocarina music of the Venda. African Music 2 (2): 15 - 23.

Boas, Franz

1948 Race, language and culture. New York: Macmillan.

1955 Primitive art. New York: Dover.

Bodiel, Thiam

1949 Hierarchie de la société Ouolve. Notes Africaines 41 (Janvier): 12.

Bohannan, Paul

n. d. The social life of man. Unpublished draft of : Social anthroPology. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

1957 Justice and judgment among the Tiv. London: Oxford University

Press.

Boone, olga

1951 Les tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi. Tervuren: Annales du Musée du Congo Belge, Nouvelle Serie in-4°, Sciences de l'Homme, Ethnographic, Vol. 1.

Bose, Fritz

1959 Western influences in modern Asian music. Journal of the International Folk Music Council 11:47 - 50.

Boulton, Laura

1954 The Eskimos of Hudson Bay and Alaska. New York: Folkways Records, Album Notes for FE4444.

Bowers, Raymond V.

1954 Research methodology in sociology: the first half-century. *In* Robert F. Spencer(Ed). Method and Perspective in anthropology. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 251 - 270.

Bright, William

1963 Language and music: areas for cooperation. Ethnomusicology 7:26 - 32.

Buck, Peter(TeRangi Hiroa)

1938 Ethnology of Mangareva. Honolulu: Bernice R Bishop Museum Bulletin 157.

Bullough, Edward

1912 Psychical distance as a factor in art and an aesthetic principle. British Journal of Psychology 5:87 - 98.

Burrows, EdWin G.

1933 Native music of the Tuamotus. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum Bulletin 109.

1936 Ethnology of Futuna. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum Bulletin 138.

1940 Polynesian music and dancing. Journal of the Polynesian Society 49:331 - 346.

1945 Songs of Uvea and Futuna. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum Bulletin 183.

1958 Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Islands. Ethnomusicology 2: 9 - 22.

Carrington, John F.

1949a A comparative study of Central African gong-languages. Brux-

elles: Institut Royal Colonial Belge, Section des Sciences Morales et Politiques, Memoires, Collection in-8° Tome XVIII, fasc. 3.

Cassidy, Harold Gomes

1962 The sciences and the arts: a new alliance. New York: Harper.

Cassirer, Ernst

1944 An essay on man. New Haven: Yale University Press.

Chase, Gilbert

1958 A dialectical approach to music history. Ethnomusicology 2:1 - 9.

Clough, Shepard B.

1960 Basic values of Western civilization. New York: Columbia University Press.

Coleman, James S.

1961 The adolescent society. Glencoe: The Free Press.

Collaer, Paul

1956a État actuel des connaissances relatives à la perception auditive, à l'émission vocale et à la mémoire musicale. *In* Paul Collaer(Ed). Les Colloques de Wégimont. Bruxelles:Elsevier, pp. 37 - 55.

1956b Musique caraïbe et maya. *In* Studia Memoriae Belae Bartok Sacral Budapest:Academiae Scientiarum Hungaricae, pp. 125 - 142.

Conant, Francis P.

1960 Rocks that ring: their ritual setting in Northern Nigeria. Transactions of the New York Academy of Sciences, Ser II, Vol. 23, No. 2:155 - 162.

Cowles, John T.

1935 An experimental study of the pairing of certain auditory and visual stimuli. Journal of Experimental Psychology 18:461 - 469.

Cray, Ed

1961 An acculturative continuum for Negro folk song in the United States. Ethnomusicology 5: 10 - 15.

Crowley, Daniel J.

1957 Song and dance in St. Lucia. Ethnomusicology Newsletter No. 9 (January):4 - 14.

1958 Aesthetic judgment and cultural relativism. Journal of Aesthetics and Art Criticism17: 187 - 193.

1959a Toward a definition of "Calypso". Ethnomusicology 3: 57 - 66, 117- 124.

1959b Review: Music from oil drums. Ethnomusicology 3:33 - 34.

Cudjoe, S. D.

1953 The techniques of Ewe drumming and the social importance of music in Africa. Phylon14:280 - 291.

Culver, Charles A.

1941 Musical acoustics. Philadelphia: Blakiston.

Cushing, Frank Hamilton

1891 - 1892 Outlines of Zuni creation myths. Washington: Thirteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, pp. 321 - 447.

Davis, George

1947 Music-Cueing for radio-drama. Boosey & Hawkes.

d'Azevedo, Warren L.

1958 A structural approach to esthetics: toward a definition of art in anthropology. American Anthropologist 60:702 - 714.

Demetracopoulou, D.

1935 Wintu songs. Anthropos 30:483 - 494.

Densmore, Frances

1910 Chippewa music. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 45.

1918 Teton Sioux music. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 61.

1922 Northern Ute music. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 75.

1923 Mandan and Hidatsa music. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 80.

1926 The American Indians and their music. New York: Womans Press.

1929 Pawnee music. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 93.

1930 Peculiarities in the singing of the American Indians. American Anthropologist 32:651 - 660.

1954a Importance of rhythm in songs for the treatment of the sick by American Indians Scientific Monthly 79:109 - 112.

1954b The music of the American Indian. Southern Folklore Quarterly 18:153 - 156.

Devereux, George, and Weston LaBarre

1961 Art and mythology *In* Bert Kaplan (Ed). Studying Personality Cross-Culturally. Evanston: Row Peterson, pp. 361 - 403.

Diserens, Charles M.

1926 The influece of music on behavior Princeton: Princeton University Press.

Dixon, Roland B.

1928 The building of cultures. New York: Scribner's.

Dodge, Richard Irving

1882 Our wild Indians. Hartford: A. D. Worthington.

Dorsey, George A.

1903 The Arapaho Sun Dance: the ceremony of the offerings lodge. Chicago: Publication 75 of the Field Columbian Museum, Anthropological Series VOl. IV.

1904 Traditions of the Arikara. Washington: Carnegie Institution of Washington Publication No. 17.

1905a The Cheyenne. II. The Sun Dance. Chicago: Field Columbian Museum, Anthropological Series, Vol. IX, No. 2.

1905b The Ponca Sun Dance. Chicago: Field Columbian Museum, Anthropological Series, Vol. VII, No. 2.

1906 The Pawnee: Mythology(Part I). Washington: Carnegie Institution of Washington Publication No. 59.

Dozier, Edward P.

1958 Spanish-Catholic influences on Rio Grande Pueblo religion. American Anthropologist 60:441 - 448.

East, Rupert(translator)

1939 Akiga's story. London: Oxford University Press.

Edmonds, E. M., and M. E. Smith.

1923 The phenomenological description of musical intervals. American Journal of Psychology34:287 - 291.

Elbert, Samuel H.

1941 Chants and love songs of the Marquesas Islands, French Oceania. Journal of the Polynesian Society 50:53 - 91.

Elkin, A. P.

1953 Arnhem Land music. Oceania 24:81 - 109.

1954 Arnhem Land music. Oceania 25:74 - 121.

Ellis, A. B.

1887 The Tshi-speaking peoples of the Gold Coast of West Africa. London: Chapman and Hall.

Ellis, William

1883 Polynesian researches. New York: J. & J. Harper 4 vols.

Fagan, Brian

1961a A collection of nineteenth century Soli ironwork from the Lusaka area of Northern Rhodesia. Journal of the Royal Anthropological Institute 91:228 - 243.

1961b Pre-European ironworking in Central Africa with special reference to Northern Rhodesia. Journal of African History 2: 199 - 210.

Fagg, B. E. F.

1956 The rock gong complex today and in prehistoric times. Journal of the Historical Society of Nigeria 1:27 - 42.

1957 Rock gongs and rock slides. Man 57:No. 32.

Farnsworth, Paul R.

1958 The social psychology of music. New York: Dryden.

Firth, Raymond

1939 Primitive Polynesian economy. London: George Rutledge & Sons.

1940 The work of the gods in Tikopia. London: London School of Economics and Political Science, Monographs on Social Anthropology Nos. 1 and 2. 2 vols.

Fischer, J. L

1961 Art styles as cultural cognitive maps. American Anthropologist 63:79 - 93.

Fisher, Miles Mark

1953 Negro slaves in the United States. Ithaca: Cornell University Press.

Flannery, Regina

1953 The Gros Ventres of Montana. Part I. Social Life. Washington: The Catholic University of America Press.

Fletcher, Alice C.

1907 Music and musical instruments. *In* Frederick Webb Hodge(Ed). Handbook of American Indians North of Mexico. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 30, Pt. 1.

Fletcher, Alice C., aided by Francis LaFlesche

1893 A study of Omaha Indian music. Cambridge: Archaeological and Ethnological Papers of the Peabody Museum, Vol. I, No. 5, pp. 231 - 382.

Fletcher, Alice C. and Francis LaFlesche

1911 The Omaha tribe. Washington: Twenty-Seventh Annual Report of

the Bureau of American Ethnology, 1905 - 1906.

Forsyth, Cecil

1946 Orchestration. New Yok: Macmillan, Second Edition.

Fox Strangways, A. H.

1914 The music of Hindostan. Oxford: Clarendon Press. Freeman, Linton C.

1957 The changing functions of a folksong. Journal of American Folklore 70:215 - 20.

Freeman, Linton C. and Alan R Merriam

1956 Statistical classification in anthropology: an application to ethnomusicology. American Anthropologist 58:464 - 72

Frobenius, L.

1898 The origin of African civilizations. Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, Vol. I. Washington: Government Printing Office, 1899, pp. 637 - 650.

Gadzekpo, B. Sinedzi

1952 Making music in Eweland. West African Review 23:817 - 821.

Gamble, David P.

1957 The Wolof of Senegambia. London: International African Institute, Ethnographic Survey of Africa, Western Africa, Part XIV.

Gbeho, Philip

1951 Beat of the master drum. West African Review 22:1263 - 1265.

1952 The indigenous Gold Coast music. African Music Society Newsletter 1(June):30 - 33.

1954 Music of the Gold Coast. African Music 1:62 - 64.

Gilbert, Katharine Everett, and Helmut Kuhn

1939 A history of esthetics. New York: Macmillan.

Gill, William Wyatt

1876 Myths and songs from the south Pacific. London: Henry S. King.

Gillin, John

1948 The ways of men. New York: Appleton-Century-Crofts.

Gilman, Benjamin I.

1909 The science of exotic music. Science 30:532 - 535.

Gerer, Geoffrey

1935 Africa dances. London: Faber and Faber.

Gotshalk, D. W.

1947 Art and the social order. Chicago: University of Chicago Press.

Green, Margaret M.

1947 Ibo villages affaiors. London: Sidgwick and Jackson.

Greeway, John

1953 American folksongs of protest. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Grottanelli, Vinigi L.

1961 Asonu worship among the Nzema: a study in Akan art and religion. Africa 31:46 - 60.

Gulliver, P. H.

1952 The Karamajong cluster. Africa 22:1 - 22.

Hagg, William G.

1960 The artist as a reflection of his culture. *In* Gertrude E. Dole and Robert L. Carneiro(Eds). Essays in the science of culture in honor of Leslie A. White. New York: Thomas Y. Crowell, pp. 216 - 230.

Handy, E. S. Craighill

1923 The native culture in the Marquesas. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum Bulletin 6, Bayard Dominick Expedition Publication Number 9.

Hanson, Howard

1942 A musician's point of view toward musical expression. American Journal of Psychiatry 99:317 - 325.

1944 Some objective studies of rhythm in music. American Journal of Psychiatry 101:364 - 369.

Harap, Louis

1949 Social roots of the arts. New York: International Publishers.

Harich-Schneider, Eta

1959 The last remnants of a mendicant musicians' guild: the *Goze* in Northern Honshu(Japan). Journal of the International Folk Music Council 11:56 - 59.

Hartmann, George W.

1933a The increase of visual acuity in one eye through illumination of the other. Journal of Experimental Psychology 16:383- 392.

1933b Changes in visual acuity through simultaneous stimulation of other sense organs. Journal of Experimental Psychology 16:393 - 407.

1934 The facilitating effect of strong general illumination upon the discrimination of pitch and intensity differences. Journal of Experi-

mental Psychology 17:813 - 822.

1935 Gestalt psychology: a survey of facts and principles. New York: Ronal.

Hayakawa, S. I.

1955 Popular songs vs. the facts of life. Etc. 12:83 - 95.

Heinlein, C. P.

1928 The affective character of the major and minor modes in music. Journal of Comparative Psycholgy 8: 101 - 142.

Hentoff Nat

1961 The jazz life. New York: Dial.

Herskovits, Melville J.

1934 Freudian mechanisms in primitive Negro psychology *In* E. E. Evans-Pritchard *et al* (Eds). Essays presented to C. G. Seligman. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, pp. 75 - 84.

1937 Life in a Haitian valley. New York: Alfred A. Knopf.

1938a Acculturation: the study of culture contact. New York: J. J. Augustine.

1938b Dahomey New York: J. J. Auigustine. 2 vols.

1941 Patterns of Negro music. Trqansactions, Illinois State Academy of Sciences 34 (Sept.):19 - 23.

1948 Man and his works. New York: Alfred A. Knopf.

1950 The hypothetical situation: a technique of field research. Southwestern Journal of Anthropology 6:32 - 40.

1952 Economic anthropology. New York: Alfred A. Knopf.

1954 Some problems of method in ethnography. *In* Robert F. Spencer (Ed). Method and Perspective in anthropology. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3 - 24.

1956 On some modes of ethnographic comparison. Bijdragen Tot de Taal-Land-en Volkenkunde 112: 129 - 148.

Herskovits, Melville J. and Frances S. Herskovits

1947 Trinidad Village. New York: Alfred A. Knopf.

1958 Dohamean narrative. Evanston: Northwestern University Press.

Herzog, George

1935 Special song types in North American Indian music. Zeitschrift für vergleichende musikwissenschaft 3(1/2): 1 - 11.

1936a Die musik der Karolinen-inseln aus dem phonogramm-archiv, Berlin. *In* Anneliese Eilers. Westkarolinen. Hamburg: de Gruyter,

Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908 - 10, Part IIB, Vol. 9, pp. 263 - 351.

1936b Research in primitive and folk music in the United States. Washington: ACLS Bulletin No. 24.

1942 Study of native music in America. Washington: Proceedings of the Eighth American Scientific Congress, Vol. II, pp. 203 - 209.

1945 Druin-signaling in a West African tribe. World 1:217 - 238.

1946 Comparative musicology. The Music Journal 4 (Nov. - Dec.):11 et seq.

Hevner, Kate

1937 The affective value of pitch and tempo in music. American Journal of Psychology 49:621 - 630.

Hewes, Gordon W.

1955 World distribution of certain postural habits. American Anthropologist 57:231 - 244.

Hickmann, Hans.

1952 Miscellanea musicological. Annales du Service des Antiquités de l'Égypte 52:1 - 23.

1955a La flute de Pan dans l'Égypte ancienne. Chronique d'Égypte 30:217 - 224.

1955b Le problem de la notation musicale dans l'Égypte ancienne. Bulletin de l'Institut d'Égypte 36:489 - 531.

Hodgen, M. T.

1942 Geographical distribution as a criterion of age. American Anthropologist 44:345 - 368.

Holm, G.

1914 Ethnological sketch of the Angmagsalik Eskomo. *In* William Thalbitzer(Ed). The Ammassalik Eskimo, Meddelelser om Grφnland 39:1 - 147.

Homans, George Caspar

1961 The humanities and the social sciences. ACLS Newsletter 12 (March): 3 - 7.

Hood, Mantle.

1957 Training and research methods in ethnomusicology. Ethnomusicology Newsletter No. 11:2 - 8.

1961 Institute of ethnomusicology. Los Angeles: University of California.

Hornbostle, Erich M. von

1905 Die probleme der vergleichende musikwissenschaft. Zeitschrift der Internationale musikgesellschaft 7:85-97.

1911 Über ein Akustisches Kriterium für Kulturzusammenhange. Zeitschrift für Ethnologie 3/4:601-615.

1917 Gesänge aus Ruanda. *In* Jan Czekanowski. Ethnographie-Anthropologie I. Leipzig:Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutsche Zentral-Afrika-Expedition 1907-1908, Band VI, ErsterTeil, pp. 379-412.

1925 Die Einheit der Sinne. Melos 4:290-297.

1927 The unity of the senses. Psyche 7 (April): 83-89.

1933 The ethnology of African sound-instruments. Africa 6:129-157, 277-311.

Howard, James H. and Gertrude P. Kurath

1959 Ponca dances, ceremonies and music. Ethnomusicology 3:1-14.

Ivens, Walter G.

n. d. The island builders of the Pacific. Philadelphia: J. B. Lippincott.

Izikowitz, Karl Gustav

1935 Musical and other sound instruments of the South American Indians. Goteborg:Goteborgs Kungl. Vetenskapsoch Vitterhets-Samhalles Handlinger, Femte Foljden, Ser. A, Band 5, No. 1, pp. 1-433.

John, J. T.

1952 Village music of Sierra Leone. West African Review 23:1043-1045, 1071.

Johnson, Wendell

1946 People in quandaries. New York: Harper.

Jones, A. M.

1959 Studies in African music. London: Oxford University Press.

1960 Indonesia and Africa: the xylophone as a culture-indicator. African Music 2:36-47.

Jones, Ernest

1951 Psycho-analysis and folklore. *In* Essays in applied psycho-analysis II. London: Hogarth Press, pp. 1-21.

Jung, C. G. and C. Kerenyi

1949 Essays on a science of mythology New York: Pantheon Books, Bollingen Series XXII.

Karpeles, Maud(Ed)

1958 The collecting of folk music and other ethnomusicological material: a manual for field workers. London: International Folk Music Council.

Karwoski, Theodore F. and Henry S. Odbert

1938 Color-music. Psychological Monographs 50 (2).

Keil, Charles

1962 Sociomusicology. Unpublished Ms.

Kerr, Madeline, and T. H. Pear

1932 - 33 Synaesthetic factors in judging the voice. British Journal of Psychology 23:167 - 170.

King, Anthony

1961 Yoruba sacred music from Ekiti. Ibadan: Ibadan University Press.

Kirby, Percival R.

1953 The musical instruments of the native races of South Africa. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Kolaja, Jiri, and Robert N. Wilson

1954 The theme of social isolation in American painting and poetry. Journal of Aesthetics and Art Criticism 13:37 - 45.

Kolinski, Mieczyslaw

1936 Suriname music. *In* Melville J. and Franees S. Herskovits. Suriname Folk-Lore. New York: Columbia University Contributions to Anthropology, Vol. XXVII, pp. 489 - 758.

1937 Ethnomusicology, its problems and methods. Ethnomusicology Newsletter No. 10:1 - 7.

Kroeber, A. L.

1900 Cheyenne tales. Journal of American Folk-lore 13:161 - 190.

1948 Anthropology. New York: Harcourt, Brace.

Kunst, Jaap

1954 Cultural relations between the Balkans and Indonesia. Amsterdam: Koninklijk Institut voor de Tropen, Mededeling No. CVII.

1958 Some sociological aspects of music. Washington: The Library of Congress.

1959 Ethnomusicology The Hague: Martinus Nijhoff Third Edition.

LaBarre, Weston

1939 The psychopathology of drinking songs. Psychiatry 2:203 - 212.

LaFlesche, Francis

1925 The Osage tribe: the rite of vigil. Washington: Thirty-Ninth An-

nual Report of the Bureau of American Ethnology, pp. 31 - 636.

Lane, M. G. M.

1954 The music of Tiv. African Music 1:12 - 15.

Lange, Charles

1959 Cochiti: a New Mexico pueblo, past and present. Austin: University of Texas Press.

Langer, Susanne K.

1942 Philosophy in a new key. New York: Mentor.

1953 Feeling and form. New York: Scribner's.

1957 Problems of art: ten philosophical lectures. New York: Scribner's.

Laurenty, J. S.

1960 Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi. Tervueren: Annales du Musée Royal du Congo Belge, Nouvelle Série in-4°, Sciences de l'Homme, Vol. 2. 2 vols.

Leonard, Neil

1962 Jazz and the white Americans. Chicago: University of Chicago Press.

Lewis, Albert B.

1951 The Melanesians: people of the South Pacific. Chicago: Chicago Natural History Museum Press, Third Printing.

Lewis, oscar

1953 Controls and experiments in field work. *In* A. L. Kroeber(Ed). Anthropology Today. Chicago: University of Chicago Press, pp. 452 - 475.

1961 Comparisons in cultural anthropology. *In* Frank W. Moore(Ed). Readings in Cross-Cultural Methodology. New Havens: HRAF Press, pp. 55 - 88.

Licht, Sidney

1946 Music in medicine. Boston: New England Conservatory of Music.

Linton, Ralph

1936 The study of man. New York: D. Appleton-Century.

List, George

1963 The boundaries of speech and song. Ethnomusicology 7:1- 16.

Little, Kenneth L.

1951 The Mende of Sierra Leone. London: Routledge & Kegan Paul.

1962 Some traditionally based forms of mutual aid in West African ur-

banization. Ethnology 1: 197 - 211.

Lomax, Alan

1959 Folk song style. American AnthroPologist 61:927 - 954.

1962a The adventure of learning, 1960. ACLS Newsletter 13(February): 10 - 14.

1962b Song structure and social structure. Ethnology 1:425 - 451.

Lomax, Alan, and Edith Crowell Trager

1960 Phonotactics in folk song. Unpublished Ms.

Longman, Lester D.

1949 History and appreciation of art. Dubuque: Wm. C. Brown.

Lowie, Robert H.

1910 The Assiniboine. New York: Anthropological Papers of the American museum of Natural History, Vol. IV pt. I, pp. 1 - 270.

Lowinsky, Edward E.

1946 Secret chromatic art in the Netherlands motet. New York: Columbia University Press.

McAllester, David P.

1954 Enemy Way music. Cambridge: Peabody Museum, Harvard University

1960 The role of music in Western Apache culture. *In* Anthony F. C. Wallace(Ed). Selected papers of the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, pp. 468 - 472.

McLean, Mervyn Evan

1961 Oral transmission in Maori music. Journal of the Internationai Folk Music Council 13:59 - 62.

McLeod, Norma

1957 The social context of music in a Polynesian community. London School of Economics and Political Science: Unpublished M. A. thesis.

McPhee, Colin

1935 The "absolute" music of Bali. Modern Music 12:163 - 170.

1938 Children and music in Bali. Djawa 18:1 - 14.

Madumere, Adele

1953 Ibo village music. African Affairs 52:63- 67.

Malinowski, Bronislaw

1925 Complex and myth in mother-right. Psyche 5:194 - 216.

1929 The sexual life of savages in north-western Melanesia. New York:

Eugenics Publishing Co.

1944 A scientific theory of culture and other essays. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

1950 Argonaults of the Western Pacific. New York: E. P. Dutton.

Malm, William P.

1959 Japanese music and musical instruments. Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle.

Maquet, Jacques J.

1954 Le système des relations sociale dans le Ruanda ancien. Tervueren: Annales du Musée Royal du Congo Belge, Sciences de l'Homme, Ethnologie, Vol. I.

Masson, David I.

1949 Synesthesia and sound spectra. Word 5:39 - 41.

Mayny, Raymond

1955 Baobabs—cimetieres a griots. Notes Africaines 56(Juillet): 72 - 76.

Mead, Margaret

1930 Growing up in New Guinea. New York: Mentor.

1940a The arts in Bali. Yale Review 30:335 - 347.

1940b The mountain Arapesh. II. Supernaturalism. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 37, Pt. 3, pp. 317 - 451.

1941 - 42 Community drama, Bali and America. American Scholar 11:79 - 88.

1950 Sex and temperament in the three primitive societies. New York: Mentor.

Meek, C. K.

1926 A Sudanese Kingdom. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.

Merriam, Alan P.

1951 Songs of the Afro-Bahian cults: an ethnomusicological analysis. Northwestern University: Unpublished doctoral dissertation.

1954 Song texts of the Bashi. Zaire 8:27 - 43.

1955 The use of music in the study of a problem of acculturation. American Anthropologist 57:28 - 34.

1957 The Bashi *Mulizi* and its music: and end-blown flute from the Belgian Congo. Journal of American Folklore 70: 143 - 156.

1959a African music. *In* William R. Bascom and Melville J. Herskovits

(Eds). Continuity and Change in African Cultures. Chicago: University of Chicago Press, pp. 49 - 86.

1959b The concept of culture clusters applied to the Belgian Congo. Southwestern Journal of Anthropology 15:373 - 395.

1960 Ethnomusicology: discussion and definition of the field. Ethnomusicology 4:107 - 114.

1962a The Epudi-A Basongye ocarina. Ethnomusicology 6:175 - 180.

1968b Review: J. S. Laurenty, Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi. Ethnomusicology 6:45 - 47.

Merriam, Alan P. and Warren L. d'Azevedo

1957 Washo Peyote songs. American Anthropologist 59:615 - 641.

Merriam, Alan P., and Raymond W. Mack

1960 The jazz community. Social Forces 38:211 - 22.

Merriam, Alan P. and Barbara W. Merriam

1955 The ethnography of Flathead Indian music. Missoula: Western Anthropology, No. 2.

Merriam, Alan P., Sara Whinery, and B. G. Fred

1956 Songs of a Rada community in Trinidad. Anthropos 51:157- 174.

Messenger, John C.

1958 Reflections on esthetic talent. Basic College Quarterly (Michigan StateUniversity)4:18 - 24.

Meyer, Leonard B.

1956 Emotion and meaning in music. Chicago: University of Chicago Press.

1960 Universalism and relativism in the study of ethnic music. Ethnomusicology 4:49 - 54.

Migeod, Frederick William Hugh.

1926 A view of Sierra Leone. London: Kegan paul, Trench, Trubner.

Mitchell, J. Clyde

1956 The Kalela dance. Manchester: Rhodes-Livingstone Papers Number Twenty-seven.

Mocker-Ferryman, A. F.

1892 Up the Niger. London: George Philips.

Montandon, George

1919 Le généalogie des instruments de musique et les cycles de civilization. Archives suisses d'anthropologie general 3, No. 1:1 - 120.

Montani, Angelo

1945 Pychoanalysis of music. Psychoanalytic Review 32:225 - 227.

Mooney, James

1896 The Ghost-Dance religion and the Sioux outbreak of 1890. Washington: Fourteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Pt. 2.

Morey, Robert

1940 Upset in emotions. Journal of Social Psychology 12:333 - 356.

Morgan, John J. B.

1936 The psychology of abnormal people. New York: Longmans, Green, Second edition.

Morris, Charles

1938 Foundations of the theory of signs. International Encyclopedia of Unified Science 1(no. 2).

1955 Signs language and behavior. New York: George Braziller.

Mueller, John H.

1951 The American symphony orchestra: a social history of musical taste. Bloomington: Indiana University Press.

Munro, Thomas

1951 The arts and their interrelations. New York: Liberal Arts Press.

Murdock, George Peter

1956 How culture changes. *In* Harry L. Shapiro(Ed). Man, Culture, and Society. New York: oxford University Press, pp. 247 - 260.

Murdock, George Peter et al

1945 Outline of cultural materials. New Haven: Yale Anthropological Studies Vol. II.

Nadel, S. F.

1942 A black Byzantium. London: Oxford University Press.

1951 The foundations of social anthropology. Glencoe: Free Press.

Nash, Dennison J.

1956 - 57 The socialization of an artist: the American composer. Social Forces 35:307 - 313.

1961 The role of the composer. Ethnomusicology 5:81 - 94, 187 - 201.

Nettl, Bruno

1953a The Shawnee musical style: historical perspective in primitive music. Southwestern Journal of Anthropology 9:277 - 285.

1953b Stylistic change in folk music. Southern Folklore Quaterly 17:216 - 220.

1954a North American Indian musical styles. Philadelphia: Memoirs of the American Folklore Society, Vol. 45.

1954b Notes on musical com position in primitive culture. Anthropological Auarterly 27:81 - 90.

1955a Aspects of primitive and folk music relevant to music therapy. *In* E. Thayer Gaston(Ed). Music Therapy 1955. Lawrence, Kansas: Proceeding of the National Association for Music Therapy, Vol. V, 1956, pp. 36 - 39.

1955b Change in folk and primitive music: a survey of methods and studies. Journal of the American Musicological Society 8:101 - 109.

1956 Music in primitive culture. Cambridge: Harvard University Press.

1958a Historical aspects of ethnomusicology. American Anthropologist 60:518- 532.

1958b Transposition as a composition technique in folk and primitive music. Ethnomusicology 2:56 - 65.

Nikiprowetzky, Tolia

1961 La musique de la Mauritanie. Paris: SORAROM.

1962 Les griots du Senegal et leurs instruments. Paris: Radiodiffusion Outre-Mer OCORA.

Nketia, J. H. Kwabena

1954 The role of the drummer in Akan society. African Music 1:34 - 43.

1957 Possession dances in African societies. Journal of the International Folk Music Council 9:4 - 9.

1958 Yoruba musicians in Accra. Odu 6(June):35 - 44.

1961a African music(Part I). AMSAC Newsletter 3(Jan. -Feb.):3 - 6.

1961b African music. AMSAC Newsletter 3(Mar. -Apr.):4 - 5.

1962 Historical evidence in Ga religious music. Unpublished MS: Presented to the Ivth International African Seminar organized by the International African Institute.

n. d. History and the organization of music in West Africa. Unpublished Ms.

Odbert, H. S., T. T. Karwoski, and A. B. Eckerson

1942 Studies in synesthetic thinking: I. Musical and verbal associations of color and mood. Journal of General Psychology 26:153 - 173.

Oliver, Douglas L.

1955 Solomon Island society. Cambridge: Harvard University Press.

Oliver, Paul

1960 Blues fell this morning: the meaning of the blues. New York: Horizon.

Omwake, Louise

1940 Visual responses to auditory stimuli. Journal of Applied Psychology 24:468-481.

Opler, Marvin K., and F. Obayashi

1945 Senrye poetry as folk and community expression. Journal of American Folklore 58:1-11.

Osgood, Cornelius

1940 Ingalik material culture. New Haven: Yale University Publications in Antropology No. 22.

Pages, Révérend Père

1933 Un Royaume Hamite au center de l'Afrique. Brussels: Institut Royal Colonial Belge, Section des Sciences Morales et Politiques, Memoires, Vol. I.

Paget, Violet(Pseud. Vernon Lee)

1933 Music and its lovers. New York: E. P. Dutton.

Paques, Viviana

1954 LesBambara. Paris: Presses Universitaires de France, Monographies Ethnologiques Africaines, Institut International Africaine.

Parker, William R.

1961 The relationship between the humanities and the social sciences: report of discussion. ACLS Newsletter 12(March):14-18.

Parrish, Carl

1944 Criticisms of the piano when it was new Musical Quarterly 30:428-440.

Paul, Benjamin D.

1953 Interview techniques and field relationships. In A. L. Kroeber (Ed). Anthropology Today Chicago: University of Chicago Press, pp. 430-441.

Phillips, Ekundayo

1953 Yoruba music. Johannesburg: African Music Society.

Picken, Laurence E. R.

1954 Chinese music. In Eric Blom(Ed). Grove's Dictionary of Music and Musicians. London:Macmillan, Fifth Edition, pp. 219-248.

Quain, Buell Halvor

1948 Fijian village. Chicago.

Radcliffe-Brown, A. R.

1948 The Andaman Islanders. Glencoe: Free Press.

1952 Structure and function in primitive society. Glencoe: Free Press.

Radin, Paul

1926 Crashing Thunder: the autobiography of an American Indian. New York: D. Appleton.

1933 The method and theory of ethnology. New York: McGraw-Hill.

Raffe, W. G.

1952 Ragas and raginis: a key to Hindu aesthetics. Journal of Aesthetics and Art Criticism 11:105 - 117.

Railsback, O. L.

1937 A chromatic stroboscope. Journal of the Acoustical Society of America 9:37- 42.

Rasmussen, Knud

1931 The Netsilik Eskimos: social life and spiritual culture. Copenhagen: Report of the FifthThule Expedition 1921 - 24, Vol. VIII, No. 1 - 2.

Rattray, R. S.

1923 Ashanti. Oxford: Clarendon Press.

1954 Religion and art in Ashanti. London: Oxford University Press, Second Impression.

Reichard, Gladys A.

1950 Navaho religion: a study of symbolism. New York: Pantheon Books, Bollingen Series XVIII. 2 vols.

Reichard, Gladys A., Roman Jakobson, and Elizabeth Werth

1949 Language and synesthesia. Word 5:224 - 233.

Reynolds, Barrie

1958 Iron gongs from Northern Rhodesia. Man 58:no. 255.

Rhodes, Willard

1952 Acculturation in North American Indian music. *In* sol Tax (Ed). Acculturation in the Americas. Chicago: Proceedings of the 29th International Congress of Americanists, Vol. II, pp. 127 - 132.

1956 On the subject of ethnomusicology. Ethnomusicology Newsletter No. 7:1- 9.

1962 Music as an agent of political expression. African Studies Bulletin 5(May): 14 - 22.

Richards, Audrey I.

1956 Chisungu. London: Faber and Faber.

Richardson, Jane

1940 Law and status among the Kiowa Indians. New York: Monographs of the American Ethnological Society, I.

Ricklin, Franz

1915 Wishfulfillment and symbolism in fairy tales. New York: Nervous and Mental Disease Monograph Series No. 21.

Riggs, Lorrin, A. and Theodore Karwoski

1934 Synaesthesia. British Journal of Psychology 25:29 - 41.

Rimsky-Korsakow, Nicolas

n. d. Principles of orchestration. Scarsdale: E. F. Kalmus Orchestra Scores, Inc.

Roberts, Helen H.

1925 A study of folk song variants based on field work in Jamaica. Journal of American Folklore 38: 149 - 216.

1931 Suggestions to field-workers in collecting folk music and data about instruments. Journal of the Polynesian Society 40: 103 - 128.

1936 Musical areas in aboriginal North America. New Haven: Yale University Publications in Anthropology Number 12.

Roberts, Helen H. and Morris Swadesh

1955 Songs of the Nootka Indians of Western Vancouver Island. Philadelphia: Transactions of the American Philosophical Society, New Series, Vol. 45, Part 3.

Rout, Ettie A.

1926 Maori symbolism. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.

Rycroft, David

1959 African music in Johannesburg: African and non-African features. Journal of the International Folk Music Council 11:25 - 30.

Sachs, Curt

1921 Die Musikinstrumente des alten Aegyptens. Berlin.

1929 Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin.

1937 World history of the dance. New York: W. W. Norton.

1940 The history of musical instruments. New York: W. W. Norton.

1943 The rise of music in the ancient world east and west. New York: W. W. Norton.

1946 The commonwealth of art: style in the fine arts music and the

dance. New York: W. W. Norton.

1962 The wellsprings of music. The Hague: Martinus Nijhoff.

Sapir, E.

1916 Time perspective in aboriginal American culture: a study in method. Ottawa: Canada Department of Mines, Geological Survey, Memoir 90, No. 13, Anthropological Series.

Schaeffner, André

1956 Ethnologie musicale ou musicologie comparée. *In* Paul Collaer (Ed). Les colloques de Wégimont. Bruxelles: Elsevier, pp. 18 - 32.

Schapiro, Meyer

1953 Style. *In* A. L. Kroeber (Ed). Anthropology Today. Chicago: University of Chicago Press, pp. 287 - 312.

Schneider, Harold K.

1956 The interpretation of pakot visual art. Man 56: No. 108.

Schneider, Marius

1957 Primitive music. In Egon Wellesz (Ed). Ancient and Oriental music. London: Oxford University Press, pp. 1 - 82.

1961 Tone and tune in West African music. Ethnomusicology 5:204 - 215.

Seashore, Carl E.

1938a Color music. Music Educators Journal 25 (October): 26.

1938b Psychology of music. New York: McGraw-Hill.

Seeger, Charles

1941 Music and culture. Proceeding of the Music Teachers National Association for 1940 64:112 - 122.

1951 An instantaneous music notator. Journal of the International Folk Music Council 3:103 - 106.

1957 Toward a universal music sound-writing for musicology. Journal of the International Folk Music Council 9:63 - 66.

1958 Prescriptive and descriptive music writing. Musical Quarterly 44: 184 - 195.

1961a Music as communication (abstract). In Abstracts American Anthropological Association, 60th Annual Meeting, Philadelphia, Nov 16 - 19, 1961, pp. 40 - 41.

1961b Semantic, logical and political considerations bearing upon research in ethnomusicology. Ethnomusicology 5:77 - 80.

Seligman, C. G.

1910 The Melanesians of British New Guinea. Cambridge: University Press.

Sieber, Roy

1959 The esthetic of traditional African art. *In* Roelich Rainey (Ed). 7 Metals of Africa. Philadelphia: The University Museum, n. p.

Skinner, Frank

1950 Underscore. Los Angeles: Skinner Music Company.

Smith, Carleton Sprague

1941 Musicology as a means of intercultural understanding. Proceedings of the MusicTeacher's National Association for 1940 64:54 - 57.

Smith, Henry Clay

1927 Music in relation to employee attitudes, piecework production, and industrial accidents. Stanford: Applied Psychology Monographs No. 14.

Spencer, Robert F.

1959 The North Alaskan Eskimo. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 171.

Spicer, Edward H.

1958 Social structure and cultural process in Yaqui religious acculturation. American Anthropologist 60:433 - 441.

Stevenson, Charles L.

1958 Symbolism in the nonrepresentational arts. *In* Paul Henle (Ed). Language, thought, and culture. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 196 - 225.

Strechow Wolfgang

1953 Problems of structure in some relations between the visual arts and music. Journal of Aesthetics and Art Criticism 11:324 - 333.

Taylor, Richard

1870 Te ika a maui: New Zealand and its inhabitants. London: William Macintosh.

Thalbitzer, William

1923a Language and folklore. *In* William Thalbitzer (Ed). The Ammassalik Eskimo, Second Part, Meddelelser om Grønland 40: 113 - 564.

1923b Social customs and mutual aid. *In* William Thalbitzer (Ed). The Ammassilik Eskimo, Second Part, Meddelelser om Grφnland 40:

569 - 739.

Thompson, Laura

1940 Southern Lau, Fiji: an ethnography. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum Bulletin 162.

Thuren, Hjalmar

1923 On the Eskimo music in Greenland. *In* William Thalbitzer (Ed). The Ammassilik Eskimo, Second Part. Meddelelser om Grønland 49:1 - 45.

Thurnwald, Richard C.

1936 Profane literature of Buin, Solomon Islands. New Haven: Yale University Publications. in Anthropology No. 8.

Thurow Donald

1956 The Baoule of the Ivory Coast. New York: Folkways Records, Album Notes for EFL p. 456.

Tiffin, Joseph, and Frederic B. Knight

1940 The psychology of normal People. Boston: D. D. Heath.

Tilly, Margaret

1947 The psychoanalytical approach to the masculine and feminine principles in music. American Journal of Psychiatry 103:477- 483.

TitieV, Mischa

1949 Social singing among the Mapuche. Ann Arbor: University of Michigan Press, Anthropological Papers Museum of Anthropology, University of Michigan No. 2.

Tracey, Hugh

1948 Chopi musicians: their music, poetry, and instruments. London: Oxford University Press.

1949 Editorial. African Music Society Newsletter 1 (March):2 - 3.

1954 The social role of African music. African Affairs 53:234 - 241.

Vaughan, James H., Jr.

1962 Rock paintings and rock gongs among the Marghi of Nigeria. Man 62:No. 83.

Vernon, P. E.

1930 Synaesthesia in music. Psyche 10 (April): 22 - 40.

Voth, H. R.

1903 The Oráibi Oáqöl ceremony. Chicago: Field Columbian Museum, Publication 84, Anthropological Series Vol. VI, No. 1.

Wachsmann, K. P.

1953 Musicology in Uganda. Journal of the Royal Anthropological Institute 83(Jan-June):50 - 57.

1961 Criteria for acculturation. *In* Jan Larue (Ed). Report of the Eighth Congress New York. 1961. Kassel: Barenreiter for the International Musicological Society, pp. 139 - 149.

Walton, James

1955 Iron gongs from the Congo and Southern Rhodesia. Man 55: No. 30.

1959 Iron gongs from Northern Rhodesia. Man 59:No. 92.

Waterman, Richard A.

1943 African patterns in Trinidad Negro music. Northwestern University: Unpublished doctoral dissertation.

1952 African influence on the music of the Americas. *In* Sol Tax (Ed). Acculturation in the Americas. Chicago: Proceedings of the 29th International Congress of Americanists, Vol. II, pp. 207 - 218.

1956 Music in Australian aboriginal culture—some sociological and psychological implications. *In* E. Thayer Gaston (Ed). Music Therapy 1955. Lawrence, Kansas: Proceedings of the National Association for Music Therapy, Vol. V, pp. 40 - 49.

Waterman, Richard A., and William R. Bascom

1949 African and New World Negro folklore. *In* Maria Leach (Ed). Dictionary of folklore, mythology and legend. New York: Funk and Wagnalls, pp. 18 - 24.

Weman, Henry

1960 African music and the church in Africa. Uppsala: Studia Missionalia Upsaliensia, 3.

Werner, Heinz

1948 Comparative psychology of mental development. Chicago: Follett, Revised Edition.

White, Leslie A.

1949 The Science of Culture. New York: Farrar, Staus.

1962 The pueblo of Sia, New Mexico. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 184.

Whorf Benjamin Lee

1951 - 1952 Language, mind, and reality Etc. 9:167 - 188.

Williamson, Robert W.

1912 The Mafulu Mountain People of British New Guinea. London:

Macmillan.

1939 Essays in Polynesian ethnology. Cambridge: University Press.

Willmann, Rudolph R.

1944 An experimental investigation of the creative process in music. Psychological Monographs 52 (1).

Wissler, Clark

1912 Ceremonial bundles of the Blackfoot Indians. New York: Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. VII, Part 2, pp. 65 - 298.

1917 The American Indian. New York: McMurtrie.

1923 Man and culture. New York: Thomas Y. Crowell.

译者后记

本书的翻译历时近四年，其过程像一次马拉松比赛。多少次中途遥望，终点都遥遥无期，只能继续埋首前行。由于我在此期间还要应付繁忙的工作和学习任务，因而翻译过程对我而言是一次心理和生理上的严峻挑战。另外这项工作还时刻挑战着我的中、英文能力，以及众多社会、人文学科的相关知识。正因为如此，本书的翻译也成了对我的一次全面训练。在无数次因为原文晦涩难解而咬牙切齿之后，我不得不感谢梅里亚姆的著作给了我一次在上述诸方面提高自己的机会，虽然套用他自己的话来说，这只是本书的一项“副产品”。

由于本人学识有限，译文肯定存在很多缺陷。希望各位老师、同人能够不吝赐教，以便本人对译文加以改正。我国的学术界要想保持全球性视野，提高外文水平固然是根本，对外文著作的翻译也非常重要。在此向为外文学术著作的汉译做出过贡献的前辈学人致以深深的敬意。

我还要向帮助我完成本书翻译工作的各位师友表示感谢。首先要感谢我的导师陈铭道先生，是他将我带入民族音乐学之门，他在学术和人生两方面给我的指引将使我受益终身；感谢中国音乐学院的每一位老师，他们的知识像一座座宝库，值得我永远去讨教；感谢南京大

学英语系的老师们在我本科时期给我的教育，但愿我的译文不会令他们脸上无光；感谢我在《中国日报》的领导和同事，没有他们的支持和鼓励，我不可能完成研究生的学业；感谢柯林楠(Caroline Grillot)女士对本书法语引文的翻译，以及李宝衍(Leon Lee)先生和罗宾·哈勒(Robin Haller)先生为本译文提供的诸多建议。

穆　谦

2006 年 6 月

外·国·音·乐·学·术·经·典·译·著·文·库
WAIGUO YINYUE XUESHU JINGDIAN YIZHU WENKU

人的音乐性 〔英〕约翰·布莱金/著
How Musical Is Man?

协奏曲对话 〔美〕约瑟夫·克尔曼/著
Concerto Conversations

沉思音乐——挑战音乐学 〔美〕约瑟夫·克尔曼/著
Contemplating Music:
Challenges to Musicology

钢琴音乐简史 〔美〕科尔比/著
Music for Piano: A Short History

古今钢琴与乐队音乐史典 〔美〕哈里斯/著
A History of Music
for Harpsichord or Piano and Orchestra

民族音乐学与现代音乐史 〔美〕布鲁姆、伯尔曼、纽曼/编
Ethnomusicology and Modern Music History

音乐人类学 〔美〕艾伦·帕·梅里亚姆/著
The Anthropology of Music

现代音乐记谱法——对解释、认知与批评的引导 〔德〕艾哈德·卡科施卡/著
Das Schriftbild der Neuen Musik:
Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik

从德沃夏克到埃灵顿公爵 〔美〕莫里斯·佩雷斯/著
Dvořák to Duke Ellington

定价：62.00元

ISBN 978-7-103-03406-4

9 787103 034064 >